STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 7 (51), 2017

Sumar

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 1–306, Bucureşti, 2017

RECENZII

IN MEMORIAM

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 7 (51), 2017

Sommaire

COMPTES RENDUS

IN MEMORIAM

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 7 (51), 2017

Summary

BOOK REVIEWS

IN MEMORIAM

ARTIŞTI ŞI SOLDAŢI
PLASTICIENII ATAŞAŢI MARELUI CARTIER GENERAL ŞI REALIZĂRILE LOR 1917–1918*

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract: *In June 1917 General Constantin Prezan issued an order to summon a group of already mobilized artists to be deployed with the specific mission to preserve war imagery for posterity, to capture front live scenes. Their output was meant to form the nucleus collection of what would later become the National Military Museum. It was a win-win decision: their talent was harvested best to enshrine the Great War images / sacrifices into the nation's memory and the artists lives' were spared by avoiding the front line exposure. This list of names of the group's members reads like a Who's Who of celebrated Romanian painters: Ştefan Dimitrescu, Ion Theodorescu-Sion, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Aurel Băeşu, Eftimie Hârlescu, Traian Cornescu, Petre Bulgăraş, Otto Briese, as well as sculptors: Cornel Medrea, Oscar Han, Alexandru Călinescu, Dimitrie Măţăuanu, I. Iordănescu, Richard Hette and Anghel Chiciu.*

The School of Fine Arts in Jassy kindly provided them with a working space and therefore enabled them to finalize their sketches. The output of these joint efforts was put on public display in two exhibitions organized in Jassy, one in September 1917 and one in January 1918. On March 30 1918, after the reunification of Bessarabia with Romania (27 March 1918), the exhibition is tellingly transferred to Chişinău.

A special mention should be made of the painter Costin Petrescu. Although he was not conscripted and didn't join the military mobilized artists' group, Costin Petrescu happened to live and work feverishly in Jassy at the same time. He produced forceful canvases and kept remarkable notes about life in Jassy, the overcrowded city, a crossroads of civilian refugees from Bucharest, Romanian soldiers and officers of all arms and ranks, Russian military already inflicted with the Bolshevik bug, governmental officials, French Military Mission personnel and a whole bunch of adventures and profiteers.

The artistic output of these soldier-artists who, by a visionary decision of the head of the General Headquarters, were spared the front line and deployed to do what they knew best, to paint and to carve, kept alive for us the story line, the whole drama of the Romanian contribution to the Great War in color and volume.

Keywords: special war artists, Romanian army, The Great War, exhibition, Jassy.

În toate armatele europene, la izbucnirea Marelui Război, artiştii plastici au fost afiliaţi anumitor unităţi militare în vederea imortalizării fazelor conflictului armat.

În această a doua decadă a secolului XX, care coincidea cu revoluţia artei moderne, stilul de tratare al unei picturi cu tematică istorică şi războinică se modificase radical faţă de perioada anterioară când scenele de luptă erau în mare vogă. Epoca impunătoarelor compoziţii cu şarje de cavalerie sau asalturi năvalnice la baionetă, cu generalii călări în primele rânduri ale atacanţilor şi profuzie de obositoare detalii de uniformă şi armament, trecuse demult. Păreau prăfuite marile pânze ale lui Gros, Gerard, Vernet şi Meissonier, care glorificau victoriile lui Napoleon I pe câmpul de luptă, ori cele dedicate bătăliilor din Războiul Crimeii de Langlois, Pils, Lady Butler şi, din nou, Vernet ori acelea în care Detaille şi De Neuville au preamărit şi nemurit eroismul soldaţilor francezi din nefastul război franco-prusian din 1870 iar Anton von Werner a exacerbat bravura şi destoinicia militară a naţiei germane. Din această ilustră companie nu trebuiesc ignoraţi artiştii noştri de front de la 1877–1878, în mod special Grigorescu şi Henţia, care au elaborat mari pânze cu scene din Războiul de Independenţă. Pe lângă faptul că, la 1914–1918, artiştii erau ei înşişi combatanţi – ceea ce nu fuseseră pictorii generaţiilor anterioare, exceptându-i doar pe Gerard şi pe Langlois care erau militari de carieră – şi văzuseră adevărata faţă, hâdă, terifiantă, a războiului, ei stăpâneau cu totul altă sintaxă

* Fragmente din acest studiu au fost publicate, fără ilustraţie, sau cu aceasta foarte restrânsă, în cataloagele expoziţiilor *Atelier de front*, de la Muzeul Naţional de Artă al României (23 aug. 2017–30 apr. 2018) şi *Mărturii din Războiul cel Mare* de la Biblioteca Academiei Române (5–31 oct. 2017).

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 7–74, Bucureşti, 2017

plastică decât înaintaşii şi urmăreau cu totul alte finalităţi în lucrările lor: nu evidenţierea conflictului armat ca formă de câştigare a laurilor izbânzii şi a râvnitelor decoraţii pentru bravură ci o mare dramă a umanităţii, un focar de molime, foamete, distrugeri şi moarte. Personajele nu mai erau surprinse în sublimul apoteozei victoriei ci în mizeria tranşeelor pline de glod, în convoaie şi lagăre de prizonieri, între răniţi, la spitale de campanie, sau în timpul tristei şi umilitoarei retrageri, pe vreme rea, bătuţi de vânt şi de viscol, trecând pe câmpul desfundat, printre cadavre în putrefacţie şi resturi de material şi echipament.

În vara anului 1917, în armata română, aflată în refacere, în Moldova, a fost închegat un grup de plasticieni ataşaţi Marelui Cartier General, Secţia a 3-a Adjutantură, cu misiunea de a elabora iconografia participării noastre la Războiul de Reîntregire a Neamului. Acest organism s-a format ca urmare a emiterii Ordinului Circular Nr. 9400 din 23 iunie 1917, semnat de Şeful Statului Major General, generalul de corp de armată Constantin Prezan[1]. Motivaţia acestei decizii era clar enunţată în document: „Marele Cuartier General a hotărât crearea unui muzeu naţional militar, în care să se păstreze pentru viitorime, toate lucrările ce vor reprezenta paginile cele mai alese ale războiului, clipele de restrişte, ca şi sforţările prin care nădăjduim a se înfăptui idealul nostru naţional.

La acest apel au răspuns artiştii noştri, sculptorii şi pictorii notaţi pe contra pagină, cari dintr'o pornire curată de patriotism şi de înălţător sentiment artistic, şi-au pus talentul la dispoziţia noastră, declarând că toate operile ce vor concepe şi executa, le vor încredinţa în plină proprietate statului, renunţând la orice fel de răsplată pentru munca depusă (...)”[2]. Totuşi, pe perioada campaniei, artiştii-soldaţi aveau anumite avantaje ce erau enunţate în continuare în document: toţi erau asimilaţi gradului de locotenent indiferent dacă îl aveau în realitate, ca ofiţeri de rezervă, sau nu, şi aveau să primească solda şi indemnizaţiile aferente acelui grad iar aceia care fuseseră deja mobilizaţi beneficiau de drepturile băneşti cuvenite rangului deţinut; aveau totală libertate de a se deplasa pe front pentru a lua schiţe şi a se inspira, după ce solicitau aprobările necesare de la superiori; pentru identificare aveau permise de liberă trecere emise de Marele Cartier General. În listă erau trecuţi, după cum urmează, sculptorii: locotenent I. Iordănescu, locotenent Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Dimitrie Măţăuanu, Alexandru Călinescu, Alexandru Talpoşin (Severin) şi G. Stănescu; pictorii locotenent D. Stoica, locotenent I. Theodorescu-Sion, locotenent Traian Cornescu, locotenent Alexandru Creţoiu, sublocotenent Emilian Lăzărescu, sublocotenent Tache Brăescu, sublocotenent Alexandru Poitevin-Scheletti, Aurel Băeşu, C. Petrescu-Dragoe, Remus Troteanu, Aurel Constantinescu, Ştefan Dimitrescu (scris, greşit, Dumitrescu), Toma Tomescu, Andrei Niculescu (ulterior mutat), Grigore Negoşanu, Nicolae Mantu, Camil Ressu, Alexis Macedonsky, Nicolae Dărăscu, Petre Bulgăraş, G. Ionescu-Doru, Eftimie Hârlescu, Otto Briese, Constantin Bacalu şi Ignat Bednarik[3]. Pe această listă au fost adăugate, de mână, alte câteva nume: Horaţiu Dimitriu, Paul Scorţescu, Emil Damian, Richard Hette, Anghel Chiciu, Ion Mateescu, Andrei Corneliu şi Tudor Gheorghe. Din această anexă se poate constata că Jalea, Iordănescu, Stoica, Theodorescu-Sion, Cornescu, Creţoiu, Lăzărescu, Brăescu şi Poitevin-Scheletti deţineau deja gradul de ofiţeri inferiori de rezervă, locotenenţi sau sublocotenenţi, în vreme ce toţi ceilalţi confraţi nu aveau ranguri militare dar erau asimilaţi, cum s-a spus, celui de locotenent. Aceasta se putea vedea şi dintr-o fotografie în care au fost imortalizaţi parte dintre artişti, îmbrăcaţi într-o mare diversitate de uniforme, fiecare purtând un alt model de tunică, de manta sau de chipiu, multe fără însemne de grad, ce denota faptul că spiritul marţialităţii nu pusese stăpânire pe ei (Fig. 1).

În 1964, ilustrul istoric de artă Barbu Brezianu a publicat, în revista SCIA, un articol în care trata despre acest grup de plasticieni mobilizaţi[4].

Acuma, la împlinirea centenarului de la acest sângeros conflict şi de la constituirea organismului cu finalitate artistică, se cuvine a relua un asemenea studiu despre artiştii care au activat la Iaşi, între 1917–1918, cu atât mai mult cu cât, între timp, am lărgit aria de cercetare şi am depistat noi documente despre operele şi avatarurile exitenţei lor în timpul concentrării.

În articolul mai sus-menţionat, a fost dat, în anexă, acest document fără, însă, a fi precizată sursa. Noi l-am găsit la Centrul de Studii şi Păstrare a Arhivelor Militare Istorice de la Piteşti, în Fondul Marelui Cartier General, atât sub forma unei dactilograme stampilată şi semnată, în original, de generalul Prezan[5] (Fig. 2) precum şi ca pagină tipărită (Fig. 3) pe care, la lista celor selectaţi au fost făcute anumite modificări şi adăugiri, de mână[6] (Fig. 4). Aceste intervenţii ulterioare nu se regăsesc, în totalitate, în articolul lui Brezianu.

---

[1] Centru de Studii şi Păstrare a Arhivelor Militare Istorice Piteşti, Fond Marele Cartier General, dosar 1378, f. 26-26 v.
[2] *Ibidem*, f. 26 v.
[3] *Ibidem*, f. 26 v.
[4] Barbu Brezianu, *Gruparea „Arta Română” (1918–1926)*, în SCIA, tom 11, 1964, nr. 1, p. 144–151.
[5] Centru de Studii şi Păstrare a Arhivelor Militare Istorice Piteşti, Fond Marele Cartier General, dosar 1378, f. 27.
[6] *Ibidem*, f. 26-26 v.

Astfel, el menționează ca adăugați, pe Chiciu și Hette[7] însă nu și pe Scorțescu, Dimitriu, Damian, Corneliu și Gheorghe; nu a fost precizat nici faptul că, în dreptul numelui lui Andrei Niculescu, a fost scris „I s-a revocat mutarea cu I. D. 12196."

Într-un articol publicat la începutul lunii iulie 1917, dar probabil scris cu mult înainte, se pleda pentru necesitatea de a se forma un asemenea grup de artiști care să imortalizeze, cu har, eroismul trupelor și să ajute, ulterior, la ilustrarea manualelor și a istoriilor ce vor relata despre război. Semnatarul articolului, V. I. Radu, evoca marea satisfacție ce au simțit-o cei din generația sa când au apărut cărțile de istorie în care erau reproduse portretele domnitorilor din vechime. Pornind de la aceasta, pleda pentru cooptarea unor plasticieni care să observe evoluția conflictului armat și să o surprindă cu mijloace artistice, el preferând vibrația unui tablou decât răceala impersonală a unei fotografii: „(...) Izvoarele de cari se va inspira cel ce va scrie istoria rezboiului, vor fi mulțime de documente publice și particulare între cari primul loc îl vor ținea (...) comunicatele oficiale, apoi ziarele și, în genere, orice scrieri. De aceea zicem noi: cât ar folosi dacă pe frontul de luptă, alături de marii comandanți ai armatei, ar sta scriitorii de valoare, ziariștii și literații de tot felul! (...) Dar alături de aceștia cât bine ar prinde dacă tot acolo se vor găsi și câțiva artiști merituoși!

Există după câte auzim, un serviciu fotografic al armatei, și negreșit asta înseamnă mult. Cu cât mai superior va fi însă un tablou alegoric ale cărui motive vor fi culese chiar de pe front și fixate pe pânză de o mână de maestru!

Astfel vom fi făcut, cum ziseiu mai sus, opera foarte utilă pentru viitorime. Se va scrie despre războiu de cei ce au văzut chiar cu ochii lor unele episoade ale lui, iar scrierile acestea presărate cu imagini redate de serviciul fotografic precum și cu tablouri de ale artiștilor celebri, vor complecta în modul acesta acea operă. Ziserăm aceasta aici pentru că am auzit că o echipă de artiști pictori vor pleca în curând spre front"[8].



Fig. 1. Artiștii mobilizați la Marele Cartier General în expoziția organizată la Școala de Belle-Arte din Iași, ianuarie 1918, fotografie de Serviciul Fotografic al Armatei, De la stânga la dreapta, așezați: Ștefan Dimitrescu, Constantin Petrescu-Dragoe, Gh. Ionescu-Doru, Richard Hette; în picioare: Cornel Medrea, Dumitru Mățăuanu, Oscar Han, I. Theodorescu-Sion, I. Iordănescu, Remus Troteanu, Stoica D., Anghel Chiciu (fără chipiu), Emilian Lăzărescu, Camil Ressu, Toma Tomescu și un civil neidentificat, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu".

[7] Barbu Brezianu, *op. cit*., p. 149.
[8] V. I. Radu, *Artiștii și Războiul*, în „Opinia", nr. 3097/5 iulie 1917, p. 1.

f. 27

0940 = 23 IUN 1917

ORDIN CIRCULAR

Marele Cuartier General a hotărât creiarea unui muzeu național militar, în care să se păstreze pentru viitorime, toate lucrările ce vor reprezenta paginele cele mai alese ale războiului, clipele de restrişte, ca şi sforţările prin care nădăjduim a se înfăptui idealul nostru naţional.-

La acest apel au răspuns artiştii noştrii, sculptorii şi pictorii notaţi pe contra pagină, cari dintr'o pornire curată de patriotism şi de înălţător sentiment artistic, şi-au pus talentul la dispoziţia noastră, declarând că toate operile ce vor concepe şi executa, le vor încredinţa în plină proprietate Statului, renunţând la orice fel de răsplată pentru munca depusă.-

Marele Cuartier General luând cu plăcere act de această faptă frumoasă care onorează pe artiştii noştrii, a decis a le asigura mijloacele necesare pentru a putea aduce la îndeplinire realizarea acestei misiuni artistice.-

In acest scop, se ordonă următoarele:

1).-Aceşti artişti vor face parte din Marele Cuartier General (Secţia 3-a Adjutantură).-

Cei cari nu sunt mobilizaţi, vor fi asimilaţi gradului de locotenent şi vor primi solda şi indemnităţile cuvenite acestui grad, iar cei mobilizaţi, drepturile gradului ce îl au.-

2).-Vor avea voe de a merge pe front şi în localităţile unde vor putea să ia diferite schiţe, solicitând permisia Comandamentelor sau Serviciilor respective.-

Acestea, vor aprecia şi vor hotărî asupra permisiei solicitate, având în vedere situaţia şi împrejurările militare locale.

3).-Pentru stabilirea identităţii acestor artişti, li se vor libera permise personale, din partea Marelui Cuartier General.-

Din Inalt Ordin
ŞEFUL DE STAT MAJOR GENERAL AL ARMATEI
General de Corp de Armată Adj.



Seful Secţiei 3-a Adjutantură
Lt. Colonel

MCG
1378

Fig. 2. Ordinul circular nr. 9400/23 iunie 1917, dactilogramă semnată de generalul de corp de armată Constantin Prezan, Centrul de Studii şi Păstrare a Arhivelor Militare Istorice Piteşti, Fond Marele Cartier General, dosar 1378, f. 27.

MARELE CUARTIER GENERAL

f 26

ORDIN CIRCULAR

No. 9400 din 23 Iunie 1917

Marele Cuartier General a hotorît crearea unui muzeu național militar, în care să se păstreze pentru viitorime, toate lucrările ce vor reprezenta paginele cele mai alese ale răsboiului, clipele de restriște, ca și sforțările prin care nădăjduim a se înfăptui idealul nostru național.

La acest apel au răspuns artiștii noștrii, sculptorii și pictorii notați pe contra pagină, cari dintr'o pornire curată de patriotism și de înălțător sentiment artistic, și-au pus talentul la dispoziția noastră, declarând că toate operile ce vor concepe și executa, le vor încredința în plină proprietate Statului, renunțând la orice fel de răsplată pentru munca depusă.

Marele Cuartier General luând cu plăcere act de această faptă frumoasă care onorează pe artiștii noștrii, a decis a le asigura mijloacele necesare pentru a putea aduce la îndeplinire realizarea acestei misiuni artistice.

In acest scop, se ordonă următoarele:

1. Acești artiști vor face parte din Marele Cuartier General (Secția 3-a Adjutantură).

Cei cari nu sunt mobilizați, vor fi asimilați gradului de locotenent și vor primi solda și indemnitățile cuvenite acestui grad, iar cei mobilizați, drepturile gradului ce îl au.

2. Vor avea voe de a merge pe front și în localitățile unde vor putea să ia diferite schițe, solicitând permisia Comandamentelor sau Serviciilor respective.

Acestea, vor aprecia și vor hotărî asupra permisiei solicitate, având în vedere situația și împrejurările militare locale.

3. Pentru stabilirea identității acestor artiști, li se vor libera permise personale, din partea Marelui Cuartier General.

Din Inalt Ordin

Șeful de Stat Major General al Armatei

General de Corp de Armată Adjutant PREZAN

Șeful Secției III Adjutantură

Lt. Col. IOANIDE

MCG

1378

Fig. 3. Ordinul circular nr. 9400/23 iunie 1917, tipăritură, Centrul de Studii şi Păstrare a Arhivelor Militare Istorice Piteşti, Fond Marele Cartier General, dosar 1378, f. 26.

Sculptori

Locotenent I. Iordănescu
Locotenent Jalea Ioan
Medrea Corneliu
O. Han
D. Mățăoanu
Al. Călinescu
Al. Talpoșin (Severin)
G. Stănescu

Pictori

Locotenent Stoica D.
Locotenent Teodorescu Sion
Locotenent Cornescu Traian
Locotenent Creţoiu Alexandru
Sublocotenent Em. Lăzărescu
Sublocotenent Brăescu Tache
Sublocotenent Al. Poitevin
Aurel Băeșiu
C. Petrescu Dragoe
Troteanu Remus P.
Aurel Constantinescu
St. Dumitrescu
Toma Tomescu
Niculescu Andrei
Negoșanu Grigore
N. Mantu
Camille Ressu
Al. Macedonsky
N. Dărăscu
Bulgăraș Petre
Ionescu G. (Doru)
Hârlescu
Ion Mateescu
Briese O.
Bacalu Constantin
Ignat Bednarik

Fig. 4. Lista artiştilor mobilizaţi la Marele Cartier General cu adăugiri de mână,
Centrul de Studii şi Păstrare a Arhivelor Militare Istorice Piteşti, Fond Marele Cartier General, dosar 1378, f. 26 v.

Cu aproape o lună înaintea emiterii Ordinului Circular se zvonise că avea să fie format acest grup de plasticieni iar presa ieşeană se întreba, pe bună dreptete, care urmau a fi criteriile de selectare: „Sîntem pozitiv informați că s'a luat deciziunea de a se mobiliza pe front o serie de pictori de talent cu scopul de a eterniza momente din viața noastră războinică în vederea unui muzeu istoric. Am dori să ştim cine e comisiunea delegată cu alegerea şi care sînt criterele de alegere a pictorilor"[9]. Nu a fost făcută vreodată public componența juriului ce optase pentru artiştii enumerați, dar alegerea, cum se va vedea, a fost judicioasă iar rezultatele salutare. Tot ziarul „Opinia", care lansase acea întrebare incomodă – rămasă fără răspuns –, anunța faptul că artiştii chemați la Marele Cartier General urmau să plece pe front, să se documenteze şi menționa pe doi dintre plasticienii cunoscuți mai bine ieşenilor, Briese şi Severin[10]. Cel din urmă îşi căpătase celebritatea încă de la începutul acelui an când, fiind refugiat la Iaşi, anunțase că intenționează să execute un monument pentru a cinsti memoria piloților francezi care căzuseră pe teritoriul țării noastre, în timpul misiunilor. În fața unei propuneri atât de generoase, administrația locală fusese gata să-l ajute cu materialele necesare şi-i oferise spațiu de lucru la Şcoala de Belle-Arte[11]. Prin mijlocul lunii aprilie 1917, artistul a fost vizitat în atelier de mai mulți ofițeri francezi care au apreciat opera la care lucra[12]. Plasticianul nu se limitase doar la acea lucrare ci, în timpul documentării, elaborase şi câteva studii în creion, tipuri de combatanți, pe care le-a prezentat public într-o expoziție[13]. La începutul lunii iulie, când grupul de plasticieni îmbrăcase deja uniforma militară, Ştefan Vlădescu, redactorul periodicului „Opinia" îi consacra lui Alexandru Severin un întreg articol aşezat sub tilul *Arta în timp de Răsboi* în care relata despre vizita ce i-o făcuse sculptorului în atelier „într-o *odăiță modestă* luminată de raza sclipitoare a imaginației sale" unde mărturisea că a avut o puternică trăire estetică la vederea operei în lucru: „Când am ajuns în fața monumentalei lucrări de artă națională, în fața monumentului bravilor eroi aviatori Francezi şi Români căzuți pe pământul nostru scump, o duioşie sfântă şi mare m-a cuprins"[14]. Întrebat cui îi va fi destinată acea lucrare autorul a declarat că o menise Iaşului „oraşul tuturor jertfelor, Iaşului, leagănul unirei Românilor!"

Artiştilor mobilizați le-a fost pusă la dispoziție una dintre sălile de studiu ale Şcolii de Belle-Arte din Iaşi spre a-şi executa operele. Şederea lor acolo s-a prelungit mai mult decât era dispus să-i găzduiască directorul Gheorghe Popovici, ajungându-se chiar la reclamații către forurile tutelare, la somații şi conflicte deschise. În şcoală nu mai erau disponibile decât două ateliere în care elevii îşi urmau instrucția după un orar concentrat. În ultima decadă a lunii septembrie 1917, doi dintre artiştii aflați sub arme, locotenenții Ion Theodorescu-Sion şi Cornel Medrea, s-au adresat Ministerului Cultelor şi Instrucțiunii Publice pentru a li se da un atelier de la etajul superior al şcolii spre a-şi finisa operele[15]. (**Anexa 1**) În acel spațiu ei deja lucraseră până atunci şi chiar deschiseseră o expoziție în aceeaşi lună, aşa că se considerau în dreptul lor de a-şi continua activitatea acolo. Ministerul trimitea cererea, spre deliberare, corpului profesoral care s-a întrunit pe 27 septembrie şi, după o analiză judicioasă, a conchis să nu se poate acorda pictorilor militari acel atelier[16]. (**Anexa 2**) Ministerul a comunicat această decizie celor doi solicitanți pe 8 octombrie 1917, prin adresa nr. 37246[17]. Cu toate acestea răspunsul trimis contrazicea un concept scris la Minister cu o zi înainte, în care atât directorul Şcolii de Belle-Arte cât şi acela al Conservatorului erau invitați să pună „la dispoziția Dl. Theodorescu Sion pictor şi Medrea sculptor, atelierul din stânga, unde se găseşte arhiva, pentru ca D-lor să poată executa lucrările cu care sunt însărcinați de M.C.G. pentru museul național"[18]. Se pare că, totuşi, ultima adresă a rămas în vigoare pentru că a suscitat o nouă întâmpinare din parte celor interesați a-şi continua activitatea în acel spațiu cu care deja se obişnuiseră. Fără a se lăsa impresionați de răspunsul negativ, alți câțiva plasticieni din grup, au făcut o adresă către Minister la jumătatea lunii următoare. Cei trei

[9] „Opinia" nr. 3067/26 Mai 1917.

[10] Idem, nr.. 3104/ 13 iunie 1917 – „Săptămâna aceasta vor pleca pe front toți pictorii şi sculptorii care au cerut ministerului de război să poată lua schițe de pe front. Printre dânşii cităm prof. pictor Otto Briese şi marele nostru. sculptor Severin, autorul monumentului aviatorilor Francezi şi români căzuți pe câmpul de onoare. Toți artiştii au fost asimilați cu gradul de locotenent".

[11] „Opinia" nr. 2972/29 ianuarie 1917 – „Sculptorul Severin care se află în localitate, s-a oferit să execute un monument al tuturor aviatorilor francezi căzuți în țară la noi. În acest senz i s-a pus la dispoziție un atelier la şcoala de arte, iar administrația va procura materialul necesar".

[12] Idem nr. 3032/16 aprilie 1917.

[13] Idem nr. 3036/31 aprilie 1917.

[14] Şt. Vlădescu, *Arta în timp de Răsboi*, în „Opinia" nr. 3098/6 iulie 1917, p. 2.

[15] Arhivele Naționale, M.C.I.P., dosar 255/ 1917, f. 86.

[16] Arhivele Naționale, M.C.I.P., dosar 255/1917, f. 84, 85.

[17] *Ibidem*, f. 86 verso.

[18] *Ibidem*, f. 84 verso.

pictori şi doi sculptori – Remus Troteanu, Constantin Petrescu-Dragoe, T. Tomescu, D. Mățăuanu şi I. Iordănescu – arătau că sala de la parter a şcolii, destinată orelor de sculptură şi devenită dormitor pentru militarii ruşi, fusese evacuată doar la intervenția pe lângă comandamentul rus a plasticienilor spre a putea fi executate marile compoziții ce şi le propuseseră, destinate muzeului militar. Însă tocmai în momentul când artiştii militari începuseră lucrări de mari dimensiuni, netransportabile în alt spațiu, directorul şcolii insista să evacueze sala[19]. (**Anexa 3**) Rezoluția ministerială, aşternută pe aceeaşi filă, a dat câştig de cauză artiştilor Marelui Cartier General, condiționându-le însă a avea grijă de patrimoniul şcolii, de păstrarea curățeniei şi „de a nu mai depune lemne netăiate în atelier" şi, în acelaşi timp, însărcinându-l pe Gheorghe Popovici să-i supravegheze pe locatarii în uniformă „iar Domnii artişti să nu se socoată jigniți pentru această supraveghere necesară." Peste câteva zile, pe 28 noiembrie, câțiva dintre aceiaşi plasticieni, îşi arătau recunoştința față de Minister pentru că au fost lăsați să activeze în respectiva sală şi solicitau a le fi acordate legitimații cu care să-şi justifice poziția în fața autorităților militare[20]. Ministerul a emis acele adeverințe pentru Theodorescu-Sion, Ressu, Petrescu-Dragoe, Troteanu, Medrea şi Mățăuanu.

În luna septembrie 1917 a fost pregătită o primă manifestare a artiştilor-soldați. Presa anticipa evenimentul prin mici anunțuri inserate în coloanele zilnice. Pe 6 septembrie „Opinia" menționa: „Marele Cartier general a dat autorizația artiştilor sculptori şi pictori mobilizați, cu gradul de locotenent, să facă o expoziție cu schițe prinse de pe câmpul de luptă. Expoziția se va deschide săptămâna viitoare la şcoala de Bele Arte din localitate, sub direcțiunea dlui Gh. Popovici, directorul şcoalei. Până acum au expus sculptorii Severin şi Hette, pictorul Otto Briese"[21]. Şi în „Neamul Românesc" apărea o asemenea notiță, pe 9 septembrie[22]. În „Opinia", după ce erau enumerați artiştii, se preciza că expoziția „nu va fi publică"[23]. Motivul acestei decizii avea să fie dezvăluit în ultima decadă a aceleiaşi luni: o comisie a cercetat lucrările prezentate şi a stabilit că nu toate corespundeau aşteptărilor atât din punct de vedere al execuției cât şi din acela al reflectării finalităților stabilite[24]. Totuşi, în paginile „Neamului Românesc" a fost publicat, în două numere, o cronică a acestei expoziții, sub titlul *Arta războiului nostru*, semnată de gazetarul Aurel Metroniu. În primul episod, autorul face o lungă întroducere comentând nobilul obiectiv ce i-a reunit pe plasticieni sub arme: „Arta noastră, atât de puțin încurajată până acum, se vede chemată, într'o clipă atât de solemnă, să iea parte la o cuminecătură; se simte înălțată la rolul unui factor de educația națională şi morală. (...) Trebuie să-şi caute sincer şi cu prețul tuturor ostenelilor sale inspirația de care are nevoie, inspirația de pe front, de pe linia de foc, dintre viață şi moarte, unde se leagă şi se deslează țesăturile dramei noastre naționale şi destinele viitorului nostru. Subiectele şi motivele sale caută să fie caracteristice frontului nostru, căci numai aşa ele vor putea ajunge şi rămâne expresia clasică a războiului național de neatârnare deplină artistică şi politică"[25]. Din următoarele rânduri ale lui Metroniu reieşea că expoziția conținea mai mult schițe de intenție şi nu lucrări finite: „De aceia, – şi fără a uita că ne găsim în fața unor schițe în care execuția nu-şi întrebuințează mai niciunul din mijloacele ei de desăvârşire şi precisare, – judecând cele expuse de artiştii noştri după nişte impresii generale, ne bucurăm că intențiile multora converg către scopul celor care i-au chemat să lucreze". Mai departe, autorul îşi arăta aprecierea pentru lucrările câtorva dintre expozanți: Mantu, Stoica, Troteanu, Hârlescu, Petrescu-Dragoe, Lăzărescu, Cornescu, Ionescu-Doru şi Theodorescu-Sion. Despre primii doi afirmă că „au în cele câteva pânze ce expun calitățile de concepție şi factură recunoscute dinainte, care ni făgăduiesc nişte creații de maeştri ce au biruit greutățile artei şi îndoelile dinainte de consacrare". Troteanu părea a se afirma ca un plastician foarte prolific, ce executase un număr mare de pânze pe care cronicarul le citează: *Episod din lupta de la Mărăşeşti, Ocuparea unei înălțimi, Atacul unei baterii, Schimbarea de poziție a artileriei sub bombardament, Un bivuac, Ridicarea unui rănit de pe câmpul de luptă, Evacuarea de răniți într-o stație, În tranşee* şi *Înmormântarea camarazilor*. „(...) Toate – mărturiseşte

[19] *Ibidem*, f. 92-92 verso.

[20] *Ibidem*, f. 102.

[21] „Opinia" no. 3150/6 septembrie 1917.

[22] „Neamul Românesc" nr. 247/9 septembrie 1917 – „La Şcoala de Bele Arte, pictorii şi sculptorii ataşați pe lângă armatele de pe front expun o parte din lucrările lor recente, inspirate din episoadele ultimelor lupte la care au asistat. Printre ei însemnăm pe Stoica, Ressu, Theodorescu-Sion, Scheleti (sic), Cornescu, Iordănescu, Mățăuanu, Medrea, etc."

[23] „Opinia" no. 3151/8 septembrie 1917.

[24] Idem, no. 3161/22 septembrie 1917 – „Artiştii pictori şi sculptori mobilizați cu gradul de locotenent pe lângă Marele Cartier General cari au expus în sala cea mare de la Şcoala de Bele Arte schițe de pe front, li s'a examinat de către o comisiune lucrările executate pe câmpul de luptă. După cât ştim foarte mulți dintrânşii au fost respinşi pe motiv că execuția lucrărilor nu corespunde cu realitatea".

[25] A. Metroniu, *Arta războiului nostru*, în „Neamul Românesc", nr. 251/13 Septembrie 1917, p. 1.

Metroniu – ne pun deopotrivă în faţa unei viziuni de o realitate şi o viaţă care nu are nicio notă stridentă într-însele. Claritatea şi seninătatea sunt însuşirile lor comune.” Pe Toma Tomescu îl prezintă ca pe un „colorist de forţă, de violenţă, nemerită cu subiectele de războiu. «Atacul» lui e o furtună, un uragan de mişcări şi de colori, în care cerul se amestecă cu pământul şi cu oamenii într-o deslănţuire furioasă, elementară. Concepţia este grandioasă. (...) Nota sufletească, temperamentul visual şi sumbru al pictorului domină; tratarea lui e largă şi liberă, fără desemn şi minuţii, cu mişcări şi colori vehemente...” La Eftimie Hârlescu este evidenţiat caracterul psihologic al tipurilor de prizonieri istoviţi şi gânditori, trataţi sumar, ce anunţa că artistul „va găsi în răsboiul nostru teme potrivite firii sale meditative”. Petrescu-Dragoe este caracterizat drept „un observator personal, cu observaţii noi, vii, bogate – vede lucruri pe lângă care alţii trec”. Lăzărescu şi Ionescu-Doru au trăsături asemănătoare, sunt minuţioşi şi perfecţionişti, nu lasă zone nefinisat „nu lasă destulă libertate de interpretare; centrul de atenţie se mută mereu pe toată întinderea tabloului studiat fără gradaţie, dar cu o exactitate uimitoare.” Traian Cornescu expunea nişte acuarele cu o mişcare dramatică dar o cromatică discretă, chiar dacă una dintre planşe reprezenta, *Reluarea Sovejei* scenă de luptă, violentă. Numeroasele studii de expresie şi de mişcare ale unui Theodorescu-Sion revelau desenul său sigur şi precis, susţinut de sobrietatea coloritului. Macedonski demonstra „însuşiri de concepţie”.

Pe ceilalţi, pictori mult mai valoroşi, deja afirmaţi şi preţuiţi, care aveau să devină nume importante ale artei interbelice – Camil Ressu şi Ştefan Dimitrescu – îi concentrează, în chip inexplicabil, la final şi le acordă doar câteva cuvinte fugare, în vreme ce pe Poitevin, Băeşu şi pe Brăescu îi plasează între paranteze la finalul articolului său. Poate realizase că unora dintre expozanţi le acordase un spaţiu mai mare decât altora în economia materialului său, spre a se disculpa în faţa eventualilor cititori mai intransigenţi şi posesori de cunoştinţe în domeniul artei, îşi lua precauţia de a menţiona că nu are pretenţii de cronicar profesionist ci notase doar propriile păreri: „Dar nu facem nicio judecată critică, pentru care ni lipseşte şi pregătire şi autoritate, ci numai o însemnare de impresii personale”.

Următoarea cronică, apărută peste două zile, a fost consacrată sculptorilor. Încă de la început, autorul deplângea absenţa din expoziţie a lui Ion Jalea care, în timp ce se documenta pe front, căzuse rănit: „(...) Artistul care, plecat pe câmpul de luptă să nemurească pe eroi, a devenit el însuşi martirul datoriilor nouă ale artei sale: sculptorul Jalea care, lovit de un obuz, zace într-un spital, lipsit de mâna stângă”[26]. Apoi urmează o caracterizare generală a artiştilor dedicaţi artei tridimensionale: „D. Mateescu a păstrat cu deosebire masele compacte de luptători; d. Hahn (sic) siluetele şi atitudinile individuale; d. Medrea motive de tratare meditativă şi calmă; d. Iordănescu numeroase scene şi felurite grupuri”. Ion Mateescu a prezentat mai multe proiecte de monumente, care „impun prin concepţia simbolică, largă şi viguroasă”: *Blocul de la Oituz, Atacul de la Muntele Mateiaş, Evacuare* şi *La graniţa Moldovei*. Oscar Han modelase mai multe sculpturi de mici dimensiuni în care reprezentase soldaţi în diverse atitudini, la atac şi apărare, la odihnă şi în convalescenţă. „Individual luate, au fiecare valoarea lor artistică şi documentară, dar ele ar putea fi utilisate ca elemente în grupuri de sinteză” – sugera Metroniu. Medrea a executat mai puţine lucrări dar toate păreau a fi remarcabile: *Grup de prizonieri, Soldat cu obuz* şi *Mutarea unui tun*. În lucrările *Postul de telefon*, *Înmormântarea* şi *Gornistul rănit*, Iordănescu denota „bogăţia de imagini, fecunditatea şi dragostea de muncă evidenţiată prin felurimea scenelor şi grupurilor prinse după natură”.

Era strecurată chiar şi o critică la adresa desenelor lui Severin pentru un monument ce trebuia să simbolizeze idealul naţional dar care nu erau suficient de elocvente, cronicarul reclamând o machetă în care să se vadă mai bine silueta, perspectiva şi intenţiile autorului. De asemenea, era pusă întrebarea de ce nu fuseseră invitaţi şi arhitecţii să facă parte din grup pentru a contribui la „comemorarea artistică a războiului nostru de realizare a idealului naţional”. Ca o concluzie, cronicarul îşi exprima optimismul că plasticienii aveau să-şi concretizeze schiţele în opere de valoare: „Încheiem impresiile noastre cu speranţa că artiştii noştri cari şi-au dat osteneala de-a culege conştiincios impresii de pe front, vor avea cu vremea putinţa să le cristalizeze în creaţii sincere, originale şi româneşti, vrednice şi de momentul istoric în care trăim şi de era nouă ce o deschid în evoluţia artei naţionale”.

Despre această expoziţie Barbu Brezianu nu a făcut nici o menţiune în articolul său, vorbind doar despre cea organizată la începutul anului următor, în ianuarie 1918, care fusese însoţită şi de un pliant foarte simplu, o pagină tipărită pe amblele feţe, pe care era dată lista lucrărilor prezentate şi autorii lor[27]. Este drept

[26] *Ibidem*, nr. 253/15 septembrie 1917, p. 1.

[27] *Expoziţia de Pictură şi Sculptură a artiştilor mobilizaţi* [la] *M. C. G.*, *Catalog*, Iaşi, Ianuarie 1918 în Arhiva Barbu Brezianu de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”; Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 149–150.

că această manifestare a fost mai importantă decât prima, a fost deschisă publicului şi a fost comentată în mai multe cronici apărute în cele câteva periodice ieşene ale vremii.

Presa se grăbea să promoveze acest eveniment de mare însemnătate şi atractivitate pentru un oraş obosit, blazat şi secătuit de resurse ca Iaşii din timpul refugiului: au apărut anunțuri în toate ziarele locale – „Mişcarea"[28], „Opinia"[29], „România"[30] şi „Neamul Românesc"[31]. În cel dintâi era făcută o prezentare grandilocventă manifestării: „Exposițiunea este consacrată răsboiului nostru sfânt şi ea curpinde opere în care artiştii noştri au eternizat momente solemne şi istorice din viața vitejească a ofițerilor şi soldaților noştri"[32].

Ştefan Dimitrescu a elaborat două proiecte pentru un afiş şi pentru coperta catalogului, ambele păstrate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române şi recent prezentate public în expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române* şi reproduse în catalogul acesteia[33]. Ambele compoziții au în centru câte un artist în uniformă care lucrează în plein-air, cel dintâi cu paleta şi penelul în mână, în fața şevaletului, privind peste umăr la o scenă de luptă corp la corp ce se derulează la oarecare distanță, în spatele unei rețele de sârmă ghimpată[34] (Fig. 5), cel de-al doilea, îngenuncheat, surprins din unghi plonjant într-un racursi foarte îndrăzneț, modelează un soldat pornit la asalt, cu arma întinsă, agresiv, înainte. Şi acest plastician în uniformă observă, tot de la distanță, un atac la baionetă asupra tranşeelor inamice[35] (Fig. 6). Cele două lucrări sunt executate în creion dar, pe cea dintâi, anumite zone, precum mâna şi fața artistului-soldat, sunt conturate cu tuş. Tratarea personajelor este uşor caricaturală, pictorul având nişte picioare foarte subțiri, bine strânse în moletiere şi bocanci enormi. Sub compoziții este scris cu majuscule, în primul caz „Expoziția/ de/ pictură şi sculptură/ a/ artiştilor mobilizați/ M. C. G" în vreme ce, într-al doilea, titlul este doar fragmentar „Expoziția/ de/ pictură şi sculptură/ a". Aceste proiecte se pare că nu au fost vreodată tipărite căci nu avem cunoştință nici de vreun afiş nici de vreun catalog care să folosească sugestiile grafice ale lui Dimitrescu. Catalogul imprimat cu acel prilej a fost unul foarte modest, doar o simplă coală de hârtie pe care era dată lista, în ordine alfabetică, a artiştilor expozanți şi titlul lucrărilor de pe simeză, fără vreo ilustrație sau detalii privind tehnica şi dimensiunile exponatelor.

Vernisajul a avut loc pe 26 ianuarie 1918, la orele 12, în localul Şcolii de Belle-Arte de pe Strada Arcu nr. 7. La eveniment, după cum informa reporterul ziarului „România", a participat regina Maria însoțită de fiicele ei, principesele Elisabeta, Maria şi Ileana şi mai multe oficialități civile şi militare precum generalul Constantin Prezan, prefectul poliției Gheorghe Matei Corbescu, generalul italian Bennot, şeful misiunii militare a țării sale la noi, generalul rus Zinogratz, ministrul sârb Marincevici, ministrul elvețian Beissier şi mareşalul palatului regal, Leon Mavrocordat[36] (deşi la acea dată acesta nu mai deținea această poziție). Reporterul periodicului „Mişcarea" aducea informații suplimentare – unele chiar contradictorii – despre vernisaj. Astfel, el spunea că evenimentul ar fi început la orele 11 şi s-ar fi terminat la orele 12. Între cei deja menționați ca prezenți în coloanele publicației competitoare el mai amintea pe Irina Procopiu, doamnă de onare a reginei, pe ataşatul militar sârb, colonel Hagici, pe generalul Toroceanu şi colonelul Ioanid de la Marele Cartier General şi pe Henri Catargi (tatăl pictorului cu acelaşi nume, aflat şi el pe front în acea vreme), mareşal în funcțiune al palatului[37]. Se preciza că: „Expozițiunea, aranjată în patru mari saloane ale localului şcoalei de Belle-Arte, se prezintă într-un chip excelent atât din punct de vedere al bogăției de lucrări cât şi ca valoare artistică a acestor lucrări". Taxa de intrare fusese, în ziua deschiderii, destul de mare, de 20 de lei iar suma ce urma a fi adunată era destinată orfanilor de război[38]. Chiar dacă era o simplă notiță care anunța deschiderea expoziției, autorul ei făcea o entuziastă recomandare operelor de pe simeză: „Expoziția prezintă un deosebit interes întrucât artiştii au alcătuit o operă utilă şi folositoare şi nouă şi viitorimei. Se disting mai multe lucrări, printre ele «Grenadierul» a sculptorului R. Hette prinsă într-un chip

[28] „Mişcarea", nr. 3/5 ianuarie 1918; nr. 15/20 ianuarie 1918.
[29] „Opinia", nr. 3260/28 ianuarie 1918.
[30] „România", nr. 327/27 ianuarie 1918.
[31] „Neamul Românesc", nr. 27/28 ianuarie 1918.
[32] „Mişcarea", nr. 15/20 ianuarie 1918.
[33] Cătălina Macovei (coordonator), *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*, catalog de expoziție, Biblioteca Academiei Române, Bucureşti, 2017, p. 28.
[34] Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, inv. 2625.
[35] *Ibidem*, inv. 3268.
[36] *Deschiderea Expoziției de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la Marele Cartier General*, în „România", nr. 327/27 ianuarie 1918.
[37] *Deschiderea expoziției artiştilor pictori şi sculptori mobilizați*, în „Mişcarea", nr. 21/ 27 ianuarie 1918, p. 2.
[38] „Opinia", nr. 3260/28 ianuarie 1918.

minunat, a făcut pe M. S. Regina să felicite personal pe artist"[39]. În ziarul „Mişcarea" din 26 ianuarie era dată lista autorilor şi a lucrărilor expuse, preluată identic din catalog[40]. Acelaşi periodic anunța, într-o succintă notă, succesul expoziției în care se remarcau lucrările sculptorilor Han, Medrea şi Mateescu precum şi picturile lui Emilian Lăzărescu „prin puterea lor de compoziție, culoare şi făptura lor măiastră", precizând, de asemenea, prețul de intrare, în valoare de 3 lei[41].

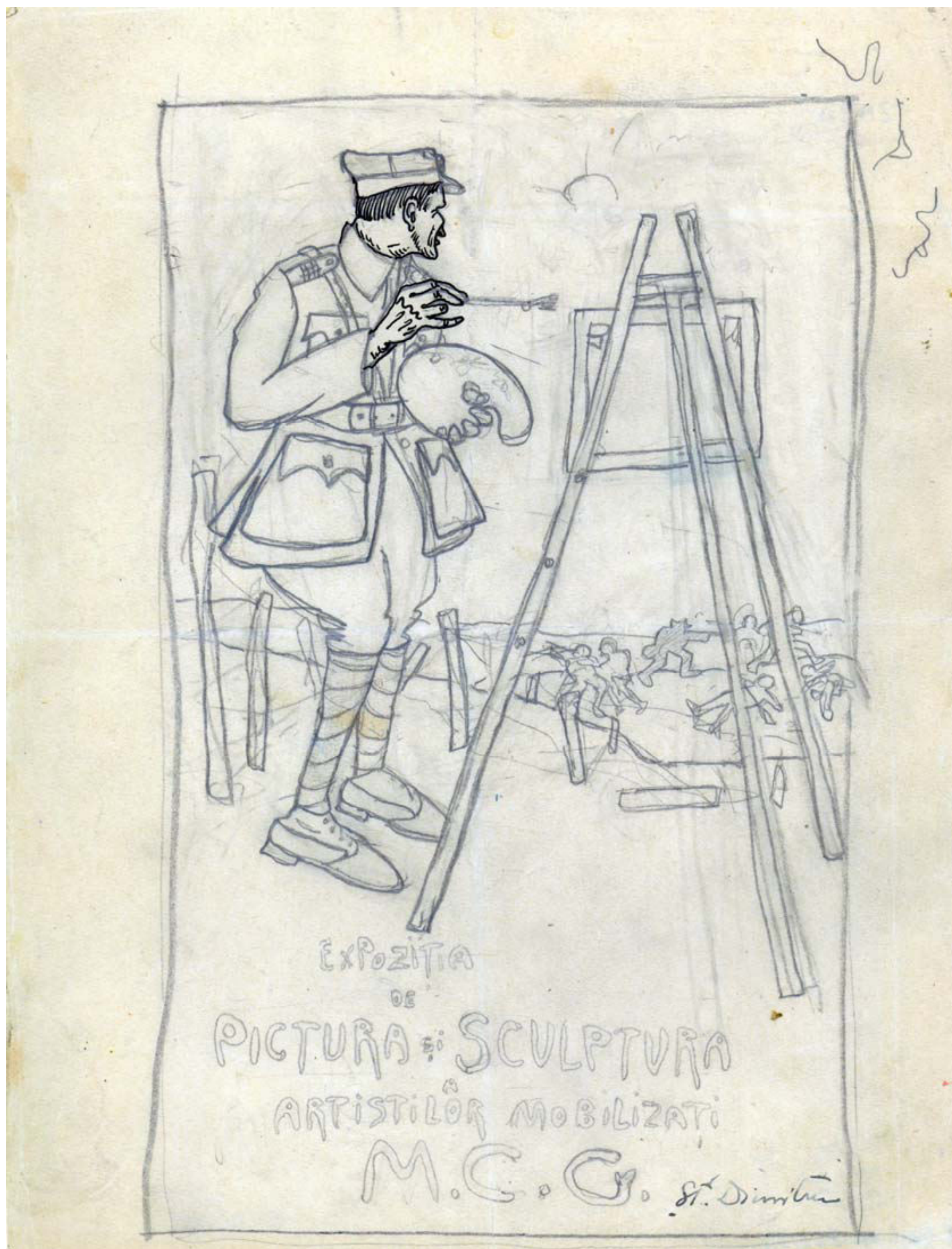


Fig. 5. Ştefan Dimitrescu, proiect de afiş pentru „Expoziția de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la M. C. G",
creion şi tuş, Biblioteca Academiei Române (în continuare B.A.R.).

[39] Idem, nr. 3261/29 ianuarie 1918.
[40] *Expoziția de la Bele-Arte. Ce expun pictorii şi sculptorii mobilizați de M. C. G.*, în „Mişcarea", nr. 20/26 ianuarie 1918, p. 2.
[41] „Mişcarea", nr. 26/2 februarie 1918, p. 2.



Fig. 6. Ştefan Dimitrescu, proiect pentru coperta catalogului „Expoziției de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la M. C. G”, creion, B.A.R.

Pentru a atrage publicul, presa revenea adesea cu noi ştiri şi detalii. Astfel, după 9 zile de la vernisaj, în „Opinia" apărea o notiță care informa că încasările de la biletele de intrare sunt bune şi fondurile vor folosi orfanilor, reiterând finalitatea activității expozanților: „Se ştie că aceste lucrări vor îmbogăți muzeul de război, ce urmează a fi creat"[42]. Expoziția a fost deschisă până la finele lunii februarie iar orarul de vizitare era zilnic de la 10 la 18 (o altă informație dădea orarul ca fiind între 9 şi 18)[43].

Periodicele ieşene s-au întrecut a da cronici ale expoziției, unele foarte elogioase, altele mai rezervate sau chiar critice. Cronicarul *Mişcării* ce semna cu pseudonimul Fest se arăta entuziasmat de rezultatul activității artiştilor în uniformă: „Această expozițiune prezintă un interez deosebit atât prin valoarea artistică a lucrărilor cât şi prin subiectele acestor lucrări – Artiştii pictori şi sculptori mobilizați, grație mijloacelor cari li s-au pus la dispoziție, au putut vizita frontul nostru de luptă, mergând până în primele linii de foc, de unde au cules diferite scene de vitejie ale oştirei române pe cari le-au imortalizat pe pânză sau în sculptură.

De la început trebue să recunoaştem că tinerii noştri artişti pictori şi sculptori, înțelegând pe deplin frumoasa misiune ce li s-a încredințat, şi-au pus la contribuție tot talentul lor, reuşind să creeze opere cari vor fi o podoabă remarcabilă pentru muzeul de război, proectat a se înființa şi în care se vor aduna toate relicvele luptelor românilor pentru dezrobirea neamului"[44]. După aceea, autorul începe comentariul oferind o ierarhizare proprie în care, pe primul loc era plasat D. Stoica „un talent remarcabil care dovedeşte mult temperament şi multă originalitate" în lucrările *Capturarea unui convoi inamic* şi *Lupta de la Mărăşeşti*. Următoarele nume care figurează în lista de excelență a cronicarului *Mişcării* sunt acela al lui Alexis Macedonsky cu lucrarea *În patrulare*, al lui Poitevin-Scheletti cu *Trimiterea unei recunoaşteri iarna* – care „are multă vigoare iar efectul de lumină (...) se relevă printr-o tehnică deosebita" –, pânza *La Siret* a lui Toma Tomescu „are o deosebită originalitate", cele două compoziții ale lui Ressu, *Ecaterina Teodoroiu* şi *Primul val* (Fig. 7) dovedeau talentul artistului, Mantu era evidențiat pentru tabloul *La Mărăşeşti* iar Troteanu pentru *Atacul regimentului 32 infanterie* şi *Baterie bombardată* (Fig. 8); *Retragerea din Dobrogea* de Theodorescu-Sion „merită a fi relevat, fiind de o originalitate deosebită". Autorul îşi încheia notele enumerând şi pe ceilalți pictori expozanți, fără a le comenta operele – Lăzărescu, Petrescu-Dragoe, Ionescu-Doru, Briese, Băeşu, Bacalu, Brăescu, Christoloveanu, Cornescu, etc. – şi promitea o revenire cu materialul despre sculptori ce avea să se întâmple după câteva numere. În acesta, Fest a procedat la ierarhizări, la fel ca în precedentul articol. Cel mai apreciat era Alexandru Călinescu pentru grupul său *La baionetă*, urmat de Mățăuanu cu *Grenadierul*, la care, însă, avea obiecții pentru excesul de detalii: „Este o lucrare de valoare, studiată şi redată cu multă minuțiozitate, ba poate chiar prea multă ceea ce, – fără supărare – îi cam scade valoarea artistică. Un artist trebueşte să fie preocupat mai mult de ansamblul artistic şi originalitatea lucrării decât de regularitatea şi minuțiozitatea micilor detalii"[45]. Autorul făcea o descriere a lucrării alegorice a lui Severin, *Moldova*, care nu s-a păstrat şi nici nu a fost reprodusă în epocă: ea înfățişa „un cap de femee, îmbrăcată în armură şi cu coiful roman pe cap". Cronicarul lăsa să se înțeleagă că, deşi cu oarecare clemență se putea spune că era o operă bună, de la autorul ei se aşteptase ceva mai mult. *Ştafeta în apărare* a lui Iordănescu era o creație originală. Dintre cele trei exponate ale lui Medrea[46] cel mai mult merita prețuit grupul de prizonieri, iar la Mateescu atrăgea atenția singura sa operă, *Blocul de la Oituz*. Stănescu era unicul care cioplise o compoziție în lemn, iar Chiciu se evidenția prin grupul *În tranşee*. Ceilalți expozanți – Han, Hette şi Tudor – au fost doar enunțați, fără comentarii, iar despre Jalea nu se făcea vreo mențiune.

În ziarul „România", scriitorul şi publicistul Corneliu Moldovanu semna, sub inițialele C. M., o cronică a expoziției în care lăuda inițiativa comandanților care formaseră grupul de artişti şi pe aceştia pentru că, odată purtând uniforma ostăşească, au abordat subiecte de care, în alte împrejurări, nu s-ar fi apropiat, chiar dacă rezultatele nu erau, după părerea sa, nişte capodopere – iar în acest sens oferă explicații verosimile privind motivele care au dus la acest final: „Autoritățile militare mobilizând pe pictori şi sculptori în însăşi sfera profesiunii lor, au avut o idee fericită. Expoziția de astăzi nu numai că întrece aşteptările, dar făgăduieşte foarte mult pentru viitor.

---

42 „Opinia", nr. 3266/5 februarie 1918.

43 „România", nr. 347/20 februarie 1918; „Mişcarea" nr. 32/ 10 februarie 1918, p. 2.

44 Fest, *Expozițiunea artiştilor mobilizați. I. Pictura*, în „Mişcarea", nr. 24/31 ianuarie 1918, p. 1.

45 Idem, *Expozițiunea artiştilor mobilizați. II. Sculptura*, în „Mişcarea", nr. 29/7 februarie 1918, p. 1.

46 În catalog, Cornel Medrea figurează cu lucrările *M. S. Regina Maria* (medalion în bronz) (nr. 56), *Mutarea unui tun* (nr. 57) şi *Prizonieri* (nr. 58).



Fig. 7. Camil Ressu, *Primul val*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura nr. 2/ mai 1935.



Fig. 8. Remus Troteanu, *Baterie bombardată*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura” nr. 3/iunie 1935.

Haina militară i-a făcut pe artişii noştri să îndrăznească mai mult, i-a îndemnat să atace subiecte mari şi să caute a realiza pe pânză sufletul şi psihologia mulţimii. În alte împrejurări poate că nici unul dintre ei sau foarte puţini s-ar fi gândit să fixeze în armonii de linii şi culori strălucitele pagini ale epopeei noastre. Şi ar fi fost o pierdere... Istoria vitejiei româneşti are dreptul să ceară de la toate categoriile de artişti ilustrarea episoadelor glorioase şi cristalizarea estetică a momentelor unice prin vitejie şi jertfă.



Fig. 9. I. Theodorescu-Sion, *În retragere*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura” nr. 2/ mai 1935.



Fig. 10. Traian Cornescu, *Reluarea Sovejei*, ulei pe lemn, în „Pictura şi Sculptura” nr. 2/ mai 1935.

Ar fi nedrept însă, pentru judecarea Expoziției actuale, să luăm ca termen de comparație capodopera. Artiştii n-au avut la îndemână nici materialul, nici timpul de concepție şi execuție, ca să poată făuri opere eterne. De altminteri, multora dintre expozanți le lipseşte acea disciplină a muncii şi acea cutezanță a

talentului care te face să «poţi». Artiştii noştri sunt deprinşi mai mult cu lucrurile mici, cu peisajuri, colţuri din viaţă, schiţe şi miniaturi dar nu şi cu complexurile de gândire care cer un travaliu şi o forţă deosebită de executare. Toţi, aproape toţi, au destul talent ca să izbutească în «detaliuri», nici unul însă, fără rare excepţii, n-a căutat să realizeze «ansambluri». (...) Prin urmare, dela început, nu trebuie să ne aşteptăm la opere terminate, definitive. (...)”[47].

După această introducere, era făcută o prezentare a exponatelor, cu succinte comentarii la creaţiile mai însemnate, mai evocatoare. Este dată o informaţie deosebit de importantă, anume că expoziţia fusese aranjată în patru săli ale Şcolii de Belle-Arte, atât la parter cât şi la etaj. Cronicarul estima că erau expuse „mai bine de 70 tablouri, sculpturi, schiţe, desenuri”[48]. Lucrările cele mai bune fuseseră grupate în sălile de jos. Sunt lăudate pânzele lui Mantu cu încleştarea de la Mărăşeşti şi *Spionul*, *Retragerea* (Fig. 9) lui Theodorescu-Sion cu „un cer mânios, ciudat, ameninţând un convoi de învinşi”, *Primul val* şi *Ecaterina Teodoroiu* de Camil Ressu. În altă sală, *Capturarea unui convoi inamic* şi lucrarea neterminată *Lupta de la Mărăşeşti*[49], ambele de Stoica, „abundă în frumoase calităţi de compoziţie”. Nu sunt menţionate titlurile picturilor lui Emilian Lăzărescu dar se precizează că „obţin sufragiile publicului prin îngrijirea coloritului şi minuţiozitatea detaliului”. *Reluarea Sovejei* (Fig. 10) de Traian Cornescu este „foarte sugestivă” iar *În patrulare* de Macedonsky este apreciată drept „lucrare impresionistă, cu un colorit plăcut”. La etaj erau concentraţi Ştefan Demetresc (sic) – al cărui tablou *Un cămin din Caşin* cunoscut mai târziu sub titlul de *Morţii de la Caşin*, era „de un realism crud, care te întristează”[50] – Eftimie Hârlescu cu *Prizonierii* săi, Poitevin cu un tablou de iarnă[51], Petrescu-Dragoe cu *Scrisoarea din sat*, Ionescu-Doru cu „cinci privelişti”[52]. Tot acolo se afla şi lucrarea cea mai impozantă: „«Atacul reg. 32 de infanterie» a lui Troteanu e cea mai mare pânză din expoziţie, dovedind, cu toate cusururile evidente, un progres în cariera pictorului”. Ceilalţi pictori care făceau parte din grup erau doar enumeraţi fără a fi date amănunte despre rezultatele eforturilor depuse: Bacalu, Brăescu, Briese, Băeşu, Christoloveanu, Constantinescu şi Tomescu. Cronicarul părea a fi fost curpins de oboseală sau de plictiseală căci nici la sculptori nu dădea prea multe detalii: menţionează *La baionetă* de Călinescu, *Patrula* de Han, basorelieful *Mutarea unui tun* (Fig. 11) de Medrea, *Ştafeta*[53] (Fig. 12) de Iordănescu, *Grenadierul* de Măţăuanu, lucrarea simbolică *Moldova* de Severin. Era amintit şi Ion Jalea cu „o frumoasă schiţă”[54] iar despre statuetele lui Gheorghe Tudor spunea că „dovedesc acelaşi mare talent pe care l-am apreciat la expoziţiile anterioare”[55]. Cea mai amplă caracterizare în care rezida o nedisimulată preţuire o arăta lui Mateescu pentru un proiect de monument, *Blocul de la Oituz* (Fig. 13) „o lucrare concepută pentru a fi tăiată în piatră, în dimensiuni mari. Va fi impunător monument” – ce-i drept, lucrarea impresionează prin stilul închegat, concis şi elocvent de figurare a soldaţilor, lipiţi unul de altul, formând un tot compact, privind hotărâţi, neînfricaţi, înainte, decişi a rezista cu orice preţ. Ca şi în cazul pictorilor de mai mică importanţă, ceilalţi sculptori erau doar enumeraţi – Hette, Chiciu şi Stănescu – făcând precizarea, oarecum concesivă, că „prezintă lucrări reuşite”.

Este ciudat că, alături de numele deja cunoscute din lista – cu completările de rigoare – a artiştilor chemaţi să lucreze pentru armată, mai apare un artist, atât în enunţul cronicarului cât şi în catalog: I. Christoloveanu care expunea două pânze, *Prin reţele* şi *În tranşee*, catalogate sub numerele 6 şi 7.

Un alt caz bizar este acela al pictorului Petre Bulgăraş care, deşi nu-şi avea numele consemnat în catalog, era anunţat de presă ca expunând câteva portrete în creion ale membrilor familiei regale: regina Maria[56],

---

[47] C. M., *Expoziţia artiştilor mobilizaţi*, în „România”, nr. 328/28 ianuarie 1918, p. 1.

[48] Catalogul expoziţiei cuprinde doar 62 de lucrări, vezi nota 21.

[49] În catalog, Stoica figurează cu două lucrări *Capturarea unui convoi inamic* (nr. 32) şi *Din luptele de la Turtucaia* (nr. 33), aşa că este evident că autorul cronicii se înşela asupra titlului uneia dintre lucrări.

[50] Titlul lucrării nu era dat, dar din descrierea sumară se poate trage concluzia că era vorba de *Morţii de la Caşin* care, în catalog, era intitulată *Un cămin din Caşin* (nr.13). Ştefan Dimitrescu figura cu încă o lucrare *La pâine* (nr. 14).

[51] În catalog apare titlul *Trimiterea unei recunoaşteri iarna* (nr. 28).

[52] În catalog figurează *Gara din Tecuci* (nr. 17), *Gara din T. Ocna* (nr. 18), *Ruina bisericei din T. Ocna* (fig. 19), *Post de comandă* (nr. 20) şi *Ruine* (nr. 21).

[53] În catalog, titlul exact este *Ştafetă în apărare* (nr. 51).

[54] În catalog figura cu două lucrări *Cai la odihnă* (nr. 52) şi *Schiţe de pe front (desen)* (nr. 53).

[55] În catalog figura cu două lucrări *Tovarăş* (nr. 61) şi *Refugiaţi* (nr. 62).

[56] Peste câteva luni, presa anunţa că suverana i-a acordat artistului graţia de a-i poza iar acesta a multiplicat acea lucrare şi a difuzat-o public – „M. S. Regina Maria, binevoind a poza pictorului Bulgăraş în «Soră de caritate», costumul obiciunit al Augustei noastre Regine din ultimii doi ani, pictorul pentru a populariza acest unic portret, a reprodus în litografie amirabil reuşită, un număr restrâns de exemplare pe care le-a pus la dispoziţia amatorilor, prin câteva magazine din Iaşi” cf. „Opinia”, nr. 3443/15 septembrie 1918, p. 2.

principesele Elisabeta şi Maria, şi principii Carol şi Nicolae[57]. Poate aceste desene fuseseră adăugate în expoziție după deschiderea acesteia şi după tipărirea catalogului. După încheierea ostilităților, două dintre aceste portrete, cel al principelui Carol (Fig. 14) şi al principesei Mărioara (Fig. 15) au fost reproduse în periodicul cultural, atât de bine şi de bogat ilustrat, „Lectura pentru toți", aflat sub direcția criticului literar Eugen Lovinescu.[58] De altfel, tot Bulgăraş executase şi portretul generalului rus Dmitri Grigorievici Şcerbacev, comandantul trupelor imperiale din Moldova (Fig. 16), ce a fost dat publicității tot în revista lui Lovinescu, la finele verii lui 1919[59].



Fig. 11. Cornel Medrea, *Mutarea tunului*, ghips, în „Pictura şi Sculptura" nr. 2/ mai 1935.



Fig. 12. I. Iordănescu, *Ştafeta în apărare*, ghips, în „Pictura şi Sculptura" nr. 2/ mai 1935.

[57] „România" nr. 341/13 februarie 1918 – „Pictorul Bulgăraş expune la Expoziția pictorilor mobilizați portretele în creion, a M. S. Reginei şi a A. R. Principeselor Elisabeta şi Maria şi Principilor Carol şi Neculai".

[58] „Lectura pentru toți", nr. 3/februarie 1919, p. 139, 140.

[59] *Ibidem*, nr. 9/ august 1919, p. 573.



Fig. 13. I. Mateescu, *Blocul de la Oituz*, în „Pictura şi Sculptura” Nr. 2/ mai 1935.


Fig. 14. Petre Bulgăraş, *Principele Carol*,
în „Lectura pentru toţi” nr. 3/februarie 1919.


Fig. 15. Petre Bulgăraş, *Principesa Maria*,
în „Lectura pentru toţi” nr. 3/februarie 1919.



Fig. 16. Petre Bulgăraş, *Generalul Dmitri Grigorievici Şcerbacev*, în „Lectura pentru toţi” nr. 9/ august 1919.

O altă cronică a expoziţiei apare, sub semnătură experimentatului gazetar Nichifor Crainic, în ziarul „Neamul Românesc” al lui N. Iorga, pe 30 ianuarie 1918. Este, de departe, cel mai competent comentariu, cu notă critică şi adesea sarcastică la adresa expozanţilor şi a lucrărilor lor. Încă de la început, autorul remarca dificultatea cu care au fost confruntaţi plasticienii supuşi ordinelor militare şi constrânşi să urmărească o tematică, în majoritatea cazurilor, străină preocupărilor lor curente, pentru care nu erau pregătiţi, nici tehnic, nici moral. În acţiunea lor se sesiza dihotomia documentar/realist şi plastic/liric – care nu a avut totodeauna un rezultat fericit cauzat de faptul că aceste două traiecte nu puteau fi suprapuse: „Mobilisarea aceasta, cu scop de a cânta războiul în colori are şi avantagiile şi desavantagiile ei. (...) Artele plastice, în primul rând, sunt chemate să susţie în faţa generaţiilor viitoare, ideia naţională didactică. Icoanele – s-a zis de mult – sunt Biblia oamenilor simpli şi a tuturor.

În casul expoziţiei noastre însă, o autoritate, străină de artă, se suprapune libertăţii artistului, mai cu seamă când îi formulează un scop unic: artă de război. Alegerea subiectelor este un act liber, o spontaneitate în care se cuprind preferinţele temperamentului şi putinţa de realisare. Toate acestea sunt stânjenite în faţa formelor de autoritate, şi iată pe un artist delicat nevoit să atace scene eroice pentru care se cere linie mare şi suflet epic – altceva decât un buchet de liliac sau felia roşie a unui pepene. Astfel, nu-i de mirare că, intrând, vei găsi chitarişti cari încearcă naiul şi viorişti cari se chinuiesc să sune din trâmbiţă”[60]. Ultima frază este încărcată de o muşcătoare ironie pe care, imediat după aceea, cronicarul o explica prin analize pertinente: Troteanu este dulceag, „coloritul său e o efusiune lirică, mătăsoasă” nepotrivită atacului; Ionescu-Doru „e prudent şi sincer” în peisajele sale cu ruine; rănitul lui Bacalu este înduioşător; „supt obsesia maestrului Grigorescu, d. Brăescu face un fel de «Întoarcere de la târg» iarna, şi o intitulează «Refugiaţi»”; Christoloveanu, un liric; deşi desenul lui Mantu era bun „coloritul său e prea diluat pentru o vânjoasă încordare ca aceea de la «Mărăşeşti»; „realismul brut, prosaic” cu care a reprezentat-o Ressu pe Ecaterina Teodoroiu i se pare nepotrivit, pentru că, după părerea lui Crainic,

[60] Nichifor Crainic, *Exposiţia de pictură şi sculptură a artiştilor mobilisaţi la Marele Cartier General*, în „Neamul Românesc”, nr. 29/30 ianuarie 1918, p. 1–2.

„viteaza fecioară cere în adevăr un văl de legendă, de idealisare”. Autorul are, însă, şi preferinţe şi cuvinte de laudă pentru câţiva artişti: Hârlescu, în «Prisonieri» surpinde „un aer grav, într-adevăr de războiu”; Ştefan Dimitrescu „cu o concepţie îndrăsneaţă şi profundă, realistă într-o neasemănată armonie de tonuri (...) prinde minunat aceiaşi notă românească, nu eroică, ci tragică” în «Căminul din Caşin». Emilian Lăzărescu este, pe de-o parte lăudat, cu o clementă amabilitate, şi pe de alta, criticat în notă sarcastică pentru felul cum şi-a tratat compoziţiile: „Colorile sale cad acum fastuoase şi hiperbolice pe un convoi de refugiaţi români, transformându-l într-o caravană multicoloră orientală, foarte pitorească[61]. Scenele sale de războiu, clare până la cel mai depărtat amănunt, sunt lucrate cu o minuţiositate didactică, cu o artă de fotograf care măreşte şi într-o manieră parfumată – e cum ar secera cineva cu mâinile înmănuşate. Exerciţii de casarmă, manevre, dar nu e războiu; lăsând la o parte calul acela, de lemn, poticnit în mijlocul pânzei” (Fig. 17). Mai pe placul cronicarului a fost Stoica, şi nu era de mirare pentru că el avusese de multă vreme preocupări pentru genul artei cu tematică războinică: „Două elemente trec în neîntreruptă continuitate pe pânzele lui Stoica: ţăranii şi caii. În pictura noastră caii sunt ai lui, cum sunt boii ai lui Grigorescu. Adânca lui simpatie pentru ţăran îl face să descopere nota caracteristică a epopeii noastre, nota ţărănească. Din câţi au încercat să ni dea Mărăşeştii, el singur a izbutit în voinicii aceia aspri, vânjoşi, desbrăcaţi la cămaşă, izbind cu patul puştii. Adăugând un suflu de nobleţă la vigoarea pânzelor sale, Stoica îşi va împlini titlul de pictor epic prin excelenţă”. Şi Cornescu a beneficiat de laude pentru *Reluarea Sovejei* dar a avut parte şi de critici la adresa celeilate pânze, *În patrulă* care „e un subiect de caricatură”. Are aprecieri şi pentru Tomescu şi opera sa *La Siret* „Contrastul e original, e tratat cu forţă şi dă o emoţie care durează. Tomescu are invenţie şi vigoare dură, calităţi care îi îngăduie să se simtă foarte bine în atmosfera tare a luptei”. Dar cele mai multe laude i-au fost acordate lui Theodorescu-Sion „un pictor singular, care îşi cugetă mult arta pe care o face (...). Niciodată nu-şi lasă rarul său instinct estetic să irumpă în revărsări lesnicioase, ci îl intelectualizează necontenit şi-l abate, urmărit de teama de a nu fi banal. Linia sa e simplă, e simplificată, e severă, şi vădeşte o inteligenţă totdeauna biruitoare faţă de nota comună. Cu astfel de însuşiri, artistul cuprinde în colorile sale seriosul şi dramaticul vieţii. Preferă şi ne face să preferăm suferinţa. «Retragerea din Dobrogea» e o bucată cu adânci răsunete sufleteşti, cu măiestre lumini şi umbre, cu masa aceea de soldaţi încovoiaţi, biciuiţi de furtună, cu casa care rămâne în fund luminată ca să dea şi mai viu regretul părăsirii – o pânză dramatică ce se ridică la simbol”.

Sculptorii sunt analizaţi într-un paragraf separat şi pentru fiecare dintre ei are câte un comentariu favorabil. Remarcă faptul că trei artişti au modelat fiecare câte un aruncător de grenade: Măţăuanu, Hette şi Mateescu (care, însă, în catalog este înscris doar cu *Blocul de la Oituz*, apreciat de Crainic pentru masivitatea sa). La Medrea evidenţiază „strădania muşchiulară a soldaţilor cari mută tunul şi liniile curbe, de prăpăd şi de oboseală, ale «Prisonierilor»” (Fig. 18). Şi pentru Gheorghe Tudor au fost găsite cuvinte de preţuire, chiar dacă lucrările sale erau de foarte mici dimensiuni şi treceau aproape neobservate. Una dintre ele era plină de umor prin descrierea unui muscal: „O notă ironică, unică, aduce statueta tipică, reprezentativă, a «Tovarăşului» molâu, impasibil, înarmat numai cu ustensilele gastronomice, care trece absent, mâncând seminţe. Lucrat în linii calde, fără nici o exagerare, umorul neapărat îl stârneşte naturalul, adevărul, şi te face să guşti sensaţia unei răsbunări nevinovate” (Fig. 19).

În numărul din ziua următoare era dată o erată care atrăgea atenţia că „s-au trecut pe seama d-lui Christoloveanu aprecieri care sunt pentru d. Aurel Constantinescu”[62].

Supărat de anumite aserţiuni ale colaboratorului său, N. Iorga intervenea, într-un articol publicat pe 3 februarie 1918, pentru a clarifica unele aspecte confuze şi pentru a-l pune la punct pe Nichifor Crainic pentru criticile sale, considerate nefondate[63]. (**Anexa 4**) Îl apostrofa, cu ton academic, pe cronicar că a întrebuinţat categoriile estetice pentru a evalua lucrările, în loc să deceleze mesajul lor realist şi latura documentară a demersului. Îl ironiza pe Crainic că preferă modernismul „în care lucrurile au alte forme şi alte culori decât acelea cu care sunt deprinşi ochii noştri de fiinţe omeneşti comune.” Apoi, istoricul îşi amintea, cu nostalgie, de vremurile când, altădată, armatele erau urmate de artişti care căutau să surprindă „*tipurile şi momentele*, şi condeiul lor, prins de frigurile tragediei umane, schiţa din fugă pe unele şi pe altele, dând în adevăr, după prelucrarea cuvenită, *pagini de istorie*. (...) Până la ultimele lupte n-a fost războiu care să nu fi fost fixat în acest chip de creionul harnic al oamenilor cu talent cari *ştiau de ce sunt acolo*”.

[61] În catalog, Lăzărescu figurează cu două lucrări *La atac (Mărăşeşti)* (nr. 22) şi *Artileria germană sub focul artileriei române* (nr. 23), aşa că lucrarea cu refugiaţii despre care vorbeşte cronicarul fusese, poate, adăugată ulterior.

[62] „Neamul Românesc”, nr. 30/31 ianuarie 1918, p. 1.

[63] N. Iorga, *Printr-o exposiţie de pictură...*, în „Neamul Românesc”, nr. 33/3 februarie 1918, p. 1.



Fig. 17. Emilian Lăzărescu, *Artileria germană sub focul artileriei române*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura" nr. 3/ iunie 1935.



Fig. 18. Cornel Medrea, *Prizonieri*, ghips patinat, în „Pictura şi Sculptura" nr. 2, mai 1935.



Fig. 19. Gheorghe Tudor, *Rus adormit pe cal sau Tavarâş*, ghips, în „Pictura şi Sculptura" nr. 2/ mai 1935.

Şi, pentru a-şi exemplifica zisele, îi amintea pe artiştii de front străini care au imortalizat epopeea Independenţei noastre din 1877 – despre care urma să scrie chiar el nu peste mult timp[64] – şi apoi cita, punctual, pe Auguste Raffet, Vasili Vasilievici Vereşceaghin şi Nicolae Grigorescu, afirmaţi plenar în stilul documentar de război. Comparaţi cu proteicii înaintaşi evocaţi, plasticienii contemporani adunaţi la Marele Cartier General erau departe de aşteptările exigentului istoric care se întreba, retoric: „Artiştii noştri au fost destul de modeşti pentru întâia misiune, a schiţelor exacte, ori destul de puternici şi inspiraţi pentru cea din urmă?" Dintre expozanţii prezenţi au fost numiţi doar foarte puţini, care corespundeau gustului şi aşteptărilor savantului, începându-şi elogiile cu Stoica, preferatul său şi vechi colaborator, urmat apoi de Em. Lăzărescu – „care şi-a învăţat cinstit meşteşugul" şi nu era fotograf, aşa cum îl etichetase Crainic (motiv în plus de a-şi şfichiui colaboratorul ce dăduse semne de independenţă prin expunerea viziunii novatoare, ce nu corespundea cu a sa), iar dintre sculptori, Hette şi Chiciu au fost cei aleşi a primi laurii preţuirii lui Iorga. Articolul este încheiat cu o frază destul de criptică, în care autorul nu-şi disimula dezamăgirea că lucrările nu au fost aşa cum şi le-ar fi dorit el, evident într-o manieră vetustă, pendinte documentarismului de război practicat cu câteva decade în urmă, la 1877 şi chiar mai devreme: „Apoi m-am pierdut în visiunile personale ale deosebiţilor creatori de şcoli ori în cel dintâiu examen de originalitate al şcolarilor – şi profesorilor – de coloare şi desemn. Fiecare cu formula lui, dar noi... Noi, egoiştii, voiam puţintel şi folosul nostru..."

Dacă Iorga şi-a manifestat regretul că artiştii nu au lucrat în spiritul înaintaşilor, semnatarul articolului *Expoziţia M. C. G.* publicat în februarie 1918 în paginile revistei bilunare de vremelnică existenţă *Cronica Artistică şi Literară*, de sub direcţia lui Dinu Dumbravă şi Mihail Sorbul, are o poziţie foarte critică la adresa

---

[64] Idem, *Războiul din 1877–78 în ilustraţii*, în „Almanahul graficei române 1929", Scrisul Românesc, Craiova, 1929; Idem, *Noi ilustraţii străine ale Războiului 1877–78*, în „Almanahul graficei române pe 1930", Scrisul Românesc, Craiova, 1930; Idem, *Veresciaghin şi Românii*, în „Revista Istorică", nr. 7–9/iulie–septembrie 1933.

compozițiilor considerate de el neverosimile şi a erorilor comise de plasticienii fără instrucție militară şi, evident, supuşi păcatului de a nu fi reprezentat cum se cuvenea un atac[65]. Autorul ce semna Silvestru Trandafir – fie un pseudonim bine ales ce încă nu a fost deconspirat, fie chiar numele real al vreunui ofițer cu înalte cunoştințe de strategie şi tactică – începea prin a lăuda inițiativa Marelui Cartier General şi a saluta rezultatul eforturilor celor concentrați cu misiunea de a elabora opere de artă care „a depăşit chiar prevederile cele mai pesimiste", fapt ce-l face să afirme, poate şi cu o doză de ironie, că „pictorii şi sculptorii M. C. G. s-au purtat deci brav, s-au purtat eroic." După care, îşi formulează critica față de acele „tablouri care sunt şi istorice, sunt şi militare" şi în a căror artă domina doar latura „imaginativă" şi era neglijată cea „verosimilă" pentru că, în majoritatea scenelor de luptă, soldații erau prezentați prea concentrați în loc să fie risipiți, eventual chiar în tiraliori, spre a nu cădea în masă pradă focului vrăjmaş. Avea în vedere în special lucrarea lui Emilian Lăzărescu *La atac (Mărăşeşti),* pe care o numea fără a-i preciza autorul dar dădea (greşit) numărul purtat de acea pânză în catalog (nr. 21 deşi era, de fapt, 22, la cel dinainte figurând o lucrare de Ionescu-Doru, *Ruine*). Apoi, i se părea neconvingătoare rezistența înverşunată a unui convoi suprins de inamic, autorul afirmând că asemenea episoade nu se prea produc deoarece convoaiele, de obicei, se predau. Lucarea în cauză aparținea lui Stoica, *Capturarea unui convoi inamic*, dar Trandafir nu-l nominaliza pe autor. În sfârşit, situația cea mai flagrantă o găseşte într-o pânză unde soldații au înălțătorul armei ridicat pentru a nimeri la 800 sau 1000 m distanță, dar au şi baioneta fixată, ca pentru atacul final şi lupta corp la corp, ceea ce pe autor îl scandalizează şi-l face să-i reproşează pictorului nenumit că, în calitatea sa de pedagog – adică de educator al maselor de atunci şi din viitor – a intrat „în conflict cu verosimilitatea cerințelor elementare militare." Cronica este încheiată cu o superioară autocritică față de remarcile minore ce le-a făcut şi o clementă mâgâiere acordată pictorilor ce trebuie, totuşi, să ia tot timpul în considerație reflectarea veridicității: „Dar să încetăm pentru că toate aceste meschine remarce n-au de scop de a diminua câtuşi de puțin valoarea operilor artiştilor expozanți, ci numai de a le atrage luarea-aminte, cum că în domeniul artei istorico-militare, adevărul îşi are *locşorul* său şi nu trebue trecut peste dânsul, cu atât mai mult cu cât dânsul nu cere să fie scos în relief, ci numai să nu fie tratat cu dispreț şi înlăturat cu desăvârşire". Este drept că unii vizitatori nu puteau citi operele de artă cu temă istorică decât cu această cheie a documentarismului riguros până la rigiditate în prezentarea elementelor componente ale lucrării (echipament, armament, alură) apreciind mai puțin calitățile plastice.

Expoziția şi activitatea artiştilor de front a inspirat şi un condei umoristic în paginile revistei satirice „Greerul" – varianta ieşeană, de război, a „Furnicii" bucureştene – de sub direcția lui George Ranetti şi Petre Locusteanu. Sub amuzantul pseudonim Jorj Delamizil, Ranetti semna un articol la rubrica *Braşoave* în care spunea că pictorii de talent chemați pe front vor nemuri pe vânători, grăniceri, artilerişti, cavalerişti, aviatori şi „pe toți eroii cari ne apără azi țara" dar, „o categorie de soldați va rămâne în umbră. Sunt bieții vistavoi, sunt sărmanele ordonanțe"[66]. Deşi acest militar era încadrat la partea sedentară, el numai sedentar nu era ci, după zisele autorului, era „un veritabil *perpetuum mobile*". I se făcea, în continuare, un portret deloc măgulitor acestui umil – şi umilit – purtător de uniformă: „În speranța totuşi că se va găsi şi un artist filotim care să fixeze cu penelul pe acest martir al războiului, iată cum credem noi că ar putea reprezenta mai fidel, mai simbolic, tipul ordonanței române: Un soldat cu hainele murdare şi ghetele rupte, cu sudoarea curgând de pe frunte, cutreerând de dimineața până seara străzile Iaşilor, purtând în mâna dreaptă un boboc de gâscă, în cea stângă o damigeană cu vin, iar în buzunarul pantalonilor un bilețel de randevu pentru o duduie oarecare ce de obicei domiciliază într-o uliță foarte departe de aceea unde stă ofițerul care l-a trimes... Dar ne dăm seama că un pictor ar fi incapabil să execute un subiect aşa de complicat. Numai un film cinematografic ar fi în stare să imortalizeze pe bravul vistavoi român." Probabil Ranetti nu văzuse sculptura lui Alexandru Călinescu *Un milițian*[67] care reprezenta un asemenea ostaş cu uniforma ponosită, care nu avea în alura sa nimica marțial.

În cronicile apărute cu ocazia expoziției şi, la fel, în catalog, nu apar menționate mai multe nume: Dimitriu, Bednarik, Negoşanu, Dărăscu, Scorțescu, Crețoiu, Damian şi Corneliu. Este ciudat că aceştia nu s-au manifestat în vreun fel, nu au lucrat sau nu au fost inspirați de tematică deşi, nu mult după încheierea ostilităților cel puțin primii patru se vor afirma prin lucrări pendinte conflagrației pe care le vor expune, cu succes, în galeriile ieşene, aşa cum se va vedea mai jos.

După închiderea ei la Iaşi, expoziția artiştilor-soldați a fost itinerată la Chişinău. Încă înainte de unirea Basarabiei cu Patria Mumă ce avea să fie înfăptuită pe 27 martie/9 aprilie 1918, presa ieşeană anunța plănuitul

---

[65] Silvestru Trandafir, *Expoziția M. C. G.*, în *Cronica Artistică şi Literară*, nr. 11/14 februarie 1918, p. 2.

[66] Jorj Delamizil, *Braşoave*, în „Greerul", nr. 21/6 august 1917, p. 167.

[67] În catalog lucrarea figurează la nr. 40; ea a fost inclusă şi în expoziția *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*, Muzeul Național de Artă al României, 23 august 2017 – 30 Aprilie 2018.

eveniment fără, însă, a oferi o dată sigură a vernisajului[68]. Încasările obţinute din vânzarea biletelor de intrare urmau a fi folosite în beneficiul răniţilor basarabeni. Expoziţia a fost deschisă, după cum informa „Mişcarea" duminică 25 martie[69], în vreme ce „Viitorul Ţării" preciza că deschiderea s-a produs pe 30 martie[70].

Majoritatea lucrărilor prezentate în cadrul manifestărilor ieşene din septembrie 1917 şi din ianuarie-februarie 1918, şi încă altele în plus, au intrat în patrimoniul Muzeului Militar pentru care fuseseră destinate. Au fost aranjate în impozantul Palat al Artelor de la Parcul Carol, ridicat cu ocazia Expoziţiei Generale din 1906. Se pare, însă, că puţine dintre ele au supravieţuit până astăzi, iar acest lucru l-a demonstrat ampla expoziţie *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*, organizată la Muzeul Naţional de Artă al României între 23 august 2017 şi 30 aprilie 2018 unde nu au figurat decât foarte puţine dintre exponatele de acum 100 de ani, ce provin de la instituţia de tezaurizare a tradiţiilor ostăşeşti ale ţării. Acestea sunt: *Ecaterina Teodoroiu*[71] de Camil Ressu, *Lupta de la Mărăşeşti*[72] de Em. Lăzărescu, *Prizonieri* [73]de Cornel Medrea, *Un miliţian*[74] de Al. Călinescu, şi *Cap de ostaş*[75] de Richard Hette (ce s-ar putea să fi purtat titlul *Grenadierul* în expoziţia din 1918, când figura la nr. 48 în catalog).

După cum se vede din cele enumerate mai sus, în recenta expoziţie au putut fi văzute doar lucrări de dimensiuni medii şi mici. Or, parte dintre artiştii de la M. C. G. executaseră lucrări de proporţii impresionante, aşa cum se poate vedea din portretul colectiv ce şi l-au luat în sala Şcolii de Belle-Arte unde organizaseră expoziţia (vezi Fig. 1): în stânga fotografiei se vede o pânză amplă, cu figuri în mărime naturală, în plină luptă corp la corp – probabil *Atacul reg. 32 infanterie* de Troteanu, menţionată de cronicari ca fiind cea mai mare lucrare din expoziţie – care avea o înălţime de aproximativ 2,50 m şi desigur, o lăţime proporţională, dacă raportăm la înălţimea artiştilor prezenţi lângă ea; în continuare, pe acelaşi perete, se vede o altă pânză mare, tot o scenă de atac, greu identificabilă, iar pe peretele din faţă o alta, tot impunătoare ca proporţie, *Artileria germană sub focul artileriei române* de Lăzărescu.

Imaginea câtorva dintre lucrările expuse în 1918 a fost păstrată în revista de scurtă apariţie „Pictura şi Sculptura", organul oficial al Sindicatului Artelor Frumoase, al cărei redactor era sculptorul I. Iordănescu, el însuşi participant la război, inclus în grupul de artişti de la Marele Cartier General. După aproape 20 de ani de la încheierea ostilităţilor şi de la activitatea lor de artişti sub arme, în acele pagini au fost date publicităţii câteva ilustraţii ale operelor cu tematică din război[76]. Aşa este cazul lucrărilor: *Parc de artilerie* de Hârlescu (Fig. 20), *Evacuaţi* de Brăescu[77] (Fig. 21), *Obosiţi* de Lăzărescu (Fig. 22), *La atac* de Ressu (vezi Fig. 7), *Reluarea Sovejei* de Cornescu (vezi Fig. 10), *Mutarea tunului* (vezi Fig. 11) şi *Prizonieri* (vezi Fig. 18) de Medrea, *Rus adormit pe cal* (vezi Fig. 17) de Gheorghe Tudor, *Ştafeta în apărare* (vezi Fig. 12) de Iordănescu, *Blocul de la Oituz* (vezi Fig. 13) de Mateescu, apărute în numărul 2 al revistei[78]. În numărul următor erau reproduse: *Masa în tranşee* (Fig. 23) şi *Citirea ziarelor în tranşee*[79] (Fig. 24) ambele de Băeşu, *Artilerie* de Troteanu (vezi Fig. 8), *Luptă de artilerie* (vezi Fig. 17) şi *Luptă*, ambele de Lăzărescu, *La baionetă* de Mantu[80]. Iordănescu a rezervat sculptorilor primul număr al revistei, unde el însuşi era bine reprezentat. Acolo a fost reprodusă compoziţia sa, foarte mişcătoare, *Evacuarea răniţilor*[81] (Fig. 25) unde, doi brancardieri duc, pe targă, un camarad cu bandaj în jurul capului, însoţit de o femeie şi copiii ei nevârstnici. Chiar dacă nu făcuse parte din grupul artiştilor în uniformă, sculptorul Ion Dimitriu-Bârlad a fost unul dintre artiştii cu o importantă contribuţie la iconografia Marelui Război. În aceeaşi revistă i-a fost reprodusă lucrarea, foarte evocatoare, *Santinela*[82] (Fig. 26) unde apare un infanterist zgribulit în mantaua sa

---

[68] „Mişcarea", nr. 62/17 martie 1918 – „Exposiţiunea artiştilor cari au fost mobilizaţi la Marele Cartier General al armatei noastre, va fi deschisă şi la Chişinău, venitul ce se va realiza fiind destinat invalizilor din răsboi din Basarabia."

[69] Idem, nr. 69/25 martie 1918.

[70] „Viitorul Ţării", nr. 15/ 5 aprilie 1918, p. 119.

[71] Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand I" inv. 1672.

[72] *Ibidem*, inv. 2045.

[73] I*bidem*" inv. 2172.

[74] *Ibidem*, inv. 1996.

[75] *Ibidem*, inv. 11446.

[76] Se pare că Barbu Brezianu nu a avut cunoştinţă despre această revistă şi despre reproducerile din ea, căci nu a făcut nicio referire la ea în studiul său din 1964.

[77] Este posibil ca titlul iniţial al lucrării să fi fost acela cu care figura în catalog, *Refugiaţi* (nr. 3).

[78] „Pictura şi Sculptura", nr. 2/ mai 1935, p. 4, 5, 6, 14.

[79] Este posibil ca titlul iniţial al lucrării să fi fost acela cu care figura în catalog, *În repaos* (nr. 5).

[80] „Pictura şi Sculptura", nr. 3/iunie 1935, p. 5, 6, 7, 11, 12, 23.

[81] *Ibidem*, nr. 1/a[rilie, 1935, p. 36.

[82] *Ibidem*, nr. 1/aprilie 1935, p. 28.

prea subțire, cu gulerul ridicat, bătut de vânt astfel că un colț îi acopere obrazul şi gura. Pentru a-şi proteja mâinile de frig şi le-a vârât, una peste alta, în mâneci şi în acest mod strânge arma lângă trup, într-o atitidine simbolică de forță şi hotărâre. Tot acolo era reprodusă macheta *Monumentului Cavaleriei* destinat de acelaşi artist Iaşilor şi proiectul pentru *Monumentul Infanteriei*, executat în colaborare de Iordănescu şi Dimitriu-Bârlad,[83] şi proiectul monumentului *Reanexarea Dobrogei* de Iordănescu[84].



Fig. 20. Dimitrie Hârlescu, *Parc de artilerie*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura" nr. 2/ mai 1935.



Fig. 21. Tache Brăescu, *Evacuați*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura" nr. 2/ mai 1935.

[83] *Ibidem*,nr. 1/aprilie 1935, p. 29.
[84]*Ibidem*, nr. 1/aprilie 1935, p. 41.



Fig. 22. Emilian Lăzărescu, *Obosiți*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura” nr. 2/ mai 1935.



Fig. 23. Aurel Băeşu, *Masa în tranşee*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura” nr. 3/ iunie 1935.



Fig. 24. Aurel Băeşu, *Citirea ziarelor în tranşee* sau *În repaus*, ulei pe pânză, în „Pictura şi Sculptura” nr. 3/ iunie 1935.



Fig. 25. I. Iordănescu, *Evacurarea răniților*, ghips, în „Pictura şi Sculptura” nr. 1/ aprilie 1935.

De altfel, Iordănescu a fost un prolific autor de monumente dedicate războiului, unele instalate în material definitiv, altele rămase doar în proiect. În revista „Ilustrația neamului nostru” - aflată sub direcția lui I. Duțescu-Dâmbovița şi având ca prim-redactor pe avocatul şi literatul Christea N. Dimitrescu al cărui pseudonom era Cridim – i-a fost consacrat sculptorului un scurt articol, într-un număr din 1919, ilustrat cu două lucrări ale sale, o placă comemorativă pentru eroii funcționari ai Primăriei Capitalei şi o schiță în lut, intitulată *Ultima sforțare* (Fig. 27) unde, un artilerist rănit, sprijinit de roata sfărâmată a tunului său, cu ultimele puteri ridică revolverul spre a-l descărca în inamic[85]. Într-un număr din anul următor, acelaşi periodic reproducea proiectul *Monumentului Eroilor din Regimentul 72* (Fig. 28), ce fusese instalat la

[85] Crist, *I. Iordănescu*, în „Ilustrația neamului nostru”, nr. 6/decembrie 1919, p. 4.

Mizil[86]. În prima fază a existenței Muzeului Militar, amenajat aşa cum s-a spus deja în Palatul Artelor din Parcul Carol, în holul de onoare, s-a aflat o sculptură monumentală ce-l reprezenta pe regele Ferdinand I cel Leal (Fig. 29) îmbrăcat în uniformă, cu pelerină pe umeri, ținând într-o mână spada cu vârful în jos, sprijinit de soclu – semn că pacea era restabilită dar trebuie apărată, la nevoie – şi cu un document, probabil Constituția sau actul de împropietărire a țăranilor, în cealaltă mână. Deasupra monarhului plutea o tânără femeie, simbol al României, îmbărcată în port popular, care-l încununa cu lauri iar cu cealaltă mână îi anina de piept Ordinul Mihai Viteazul, instituit ca decorația cea mai înaltă de război. Pentru ca grupul să fie expresiv şi din alte unghiuri, în spate era figurat un soldat îngenuncheat, care stătea de strajă, cu arma bine strânsă în pumnii vânjoşi. Această reprezentare apoteotică a Regelui Întregitor era aşezată într-un cadru potrivit: de balcoane erau prinse glorioasele drapele purtate în luptă, ciuruite de gloanțe, pe pereți erau panoplii cu arme folosite de trupele române, iar pe policioare erau aşezate proiectile de artilerie, de diverse calibre, toate etichetate.



Fig. 26. I. Dimitriu-Bârlad, *Santinela*, ghips patinat, „Pictura şi Sculptura” nr. 1/aprilie 1935.

[86] „Ilustrația neamului nostru”, nr. 8/ februarie 1920, p. 10.



Fig. 27. I. Iordănescu, *Ultima sforțare*, ghips, în „Ilustrația Neamului nostru", nr. 6/ decembrie 1919.



Fig. 28. I. Iordănescu, *Proiect pentru monumentul eroilor Regimentului 72*, în „Ilustrația Neamului nostru" nr. 8/ februarie 1920.



Fig. 29. I. Iordănescu, *Apoteoza Regelui Ferdinand I*, ghips, fotografie, colecție particulară.

În al doilea număr al menționatei reviste, chiar Iordănescu semna, cu inițiale, un articol intitulat *Pictura şi sculptura militară* în care prezenta fenomenul plasticii suscitate de conflagrație şi explica motivele pentru care decisese să reproducă acele lucrări[87]. El, ca fost membru al grupului de artişti de front, lăuda dăruirea confraților adunați sub steag şi importantul act cultural-artistic şi patriotic ce-l înfăptuiseră, cu penelul sau eboşoarul, în imortalizarea „de scene cari vor vorbi clar, în viitor, nu numai Istoriei Artei ci şi Istoriei Neamului, ambele menite să pună în adevărata lumină geniul poporului român". Operele de artă expuse în acea vreme la Muzeul Militar, în pofida faptului că nu beneficiau de lumina necesară spre a le pune în valoare, aveau totuşi un important rol educativ pentru modelarea conştiinței de neam şi de țară a copiilor şi tinerilor, spre a deveni ei înşişi apărători ai patriei, la fel ca înaintaşii lor, făuritorii României Mari. (**Anexa 5**).

[87] I.I.[I. Iordănescu], *Pictura şi sculptura militară*, în „Pictura şi Sculptura", nr. 2/ mai 1935, p. 3–5.

Pe lângă expoziţia deschisă, ca sarcină de serviciu, la şcoala ieşeană de Belle-Arte, artiştii au expus şi independent de îndatoririle lor de militari. Încă din prima decadă a lunii decembrie 1917, Aurel Băeşu s-a alăturat altor artişti, rămaşi civili, Adam Bălţatu şi Gheorghe Chirovici, pentru a deschide o expoziţie în atelierul Foto Lux de pe Str. Lăpuşneanu nr. 12[88].

În primăvara lui 1918, când începuseră preliminariile de pace la Buftea continuate cu semnarea documentului final la Bucureşti, în Iaşi s-au deschis multe expoziţii personale sau de grup mai mare sau mai mic, atât ale artiştilor în uniformă cât şi ale unora care nu fuseseră mobilizaţi dar se refugiaseră în Moldova, din faţa urgiei ce se abătuse peste sudul ţării şi peste Capitală. Pe Strada Lăpuşneanu, din centrul oraşului, erau concentrate toate galeriile, majoritatea ad hoc, precum un atelier fotografic ori o sală de depeşe a unui periodic. Unii apelau chiar la bunăvoinţa unor negustori care acceptau să le primească lucrările şi să le aşeze, la vedere, în vitrină: în arpilie 1918, presa făcea cunoscut că sculptorul Spiridon Georgescu a adus câteva schiţe la magazinul Löbel de pe aceeaşi stradă Lăpuşneanu[89] iar în iulie acelaşi an, confratele I. Dimitriu-Bârlad prezenta tot acolo bustul ministrului basarabean Ion Inculeţ şi la un alt magazin, *Aruncătorul de grenadă*[90].

Parcă special pentru a destinde atmosfera încărcată a Iaşilor supraaglomeraţi şi confruntaţi cu lipsuri de tot felul, caricaturistul B'Arg a deschis, pe 24 februarie 1918, o expoziţie de desen satiric în localul Societăţii Ortodoxe a Doamnelor Române de pe Str. Lăpuşneanu nr. 27, unde mai demult fusese cofetăria Georges[91]. Pe numele său adevărat Ion Bărbulescu, expozantul adunase 40 de lucrări „ironii usturătoare, tragicomedii, subiecte de umor dar şi de actualitate – tratate într-o manieră specială”[92]; erau, însă, şi unele inspirate de subiecte la zi, de război şi de mizeriile aferente acestuia: *Eroul de la Turtucaia, Unch...Iaşul, În retragere, Bonuri de alcool*[93], *Impresii de stradă, Refugiaţii, Impresii din Iaşi – Spitalele, Viaţa la Iaşi – Spitalele, Scenă de stradă, Învârtiţii, Strada Sf. Andrei, De la evacuarea spitalelor, Convalescenţii, Prizonieri, Epilog, Scenă celestă, Atitudini din război – Învingătorul de la Turtucaia, Semiluna, Kamerad, Figuri de la Capşa*[94]. Din titluri reiese în chip evident că artistul practica un umor amar, negru, mai corect un anti-umor de genul aceluia al lui Georg Grosz şi al altor caricaturişti expresionişti ai vremii. Într-o cronică ce i-a fost consacrată în paginile periodicului „România” de sub direcţia lui Mihail Sadoveanu, autorul N. N. Beldiceanu, ce semna cu iniţiale, explica tocmai această caracteristică a genului practicat de caricaturist: „ D-sa nu etalează picioare cu ciorapi indiscreţi şi sânuri impertinente, şi în lumea blazată care caută în caricatură anumite linii, caricaturistul B'Arg desigur că nu e menit să aibă succes. Umorul său taie ca un briciu în excrescenţele pline de puroiu ale societăţii noastre şi nu calcă în mahalaua trivialităţilor, nici nu dă la o parte perdelele unor anumite case. Duhul d-sale e profund şi cuviincios şi face din fiecare desen un document omenesc.

Lama ascuţită a umorului său intră adânc şi nemilos în măruntaele putrede ale vieţii noastre şi multe din caricaturile ce le expune în această a doua expoziţie a sa sunt nişte satire crude ale aparenţelor noastre poleite, subt care se ascund atâtea realităţi de care te poţi apropia numai cu batista la nas.

Faţada noastră de carton văpsit, răsare, ca într-o proecţiune de lumină violentă, din fiecare caricatură şi schiţă a d-lui B'Arg şi biciul său încinge cu sete minciuna vieţii noastre fardate. Calităţile acestea ascuţite ca nişte scule de chirurgie dau un profil original talentului şi intelectualităţii d-lui B'Arg, în banalitatea şi trivialitatea caricaturisticei noastre”[95]. Expoziţia a fost deschisă timp de 20 de zile, până pe 14 martie[96].

În luna aprilie 1918, gazetarul N. D. Cocea împreună cu M. Mircea, încep să editeze periodicul „Omul Liber” – recomandat drept „ziar socialist-revoluţionar” – ce-şi avea redacţia tot în mijlocul oraşului, pe Str. Lăpuşneanu Nr. 18. Acolo va fi amenajată o sală de expoziţii asiduu frecventată de public, unde mulţi dintre artiştii în uniformă sau în civil ce se aflau în Iaşi şi-au prezentat lucrările. Cei dintâi care şi-au adus operele acolo, chiar în primele zile ale apariţiei gazetei au fost pictorul Ionescu-Doru şi sculptorul Anghel Chiciu, dar nici unul nu a inclus vreun subiect inspirat de război ci peisaje, acuarele şi teme paşnice[97]. Este evident

---

88 „Opinia”, nr. 3222/9 decembrie 1917; nr. 3225/13 decembrie 1917.

89 „Neamul Românesc”, nr. 93/4 aprilie 1918, p. 2.

90 Idem, nr. 190, 12 iulie 1918, p. 3 – „Sculptorul I. Dimitriu-Bârlad expune în vitrina magasinului Löbel numai pentru trei zile, bustul d-lui Inculeţ, ministrul basarabean, iar la «Magazinul Iaşilor», Aruncătorul de granate, sergentul Muşat care, deşi lipsit de braţul drept, a cerut de la comisia de reformă să fie trimit pe front. Amândouă lucrările sunt bine izbutite”.

91 „Mişcarea”, nr. 44/24 februarie 1918.

92 *Ibidem*, nr. 34/13 februarie 1918.

93 *Ibidem*, nr. 35/14 februarie 1918.

94 *Ce expune B'Arg*, în „Mişcarea”, nr. 52/6 martie 1918.

95 N.N. B.[Beldiceanu], *Expoziţia caricaturistului B'Arg*, în „România”, nr. 353 bis/27 februarie 1918, p. 2.

96 „Mişcarea”, nr. 58/14 martie 1918.

97 „Opinia”, nr. 3391/11 aprilie 1918, p. 2.

că atât plasticienii cât şi publicul erau obosiţi de tematica marţială, bataillistă, şi râvneau la liniştea păcii, măcar în creaţiile recente.



Fig. 30. I. Theodorescu-Sion în uniformă militară, 1913, fotografie, colecţie particulară.

Pe 13 aprilie era anunţată deschiderea unei expoziţii în care figurau majoritatea artiştilor-soldaţi[98] – Cornescu, Dimitrescu, Han, Ionescu-Doru, Macedonski, Theodorescu-Sion (Fig. 30), Ressu, Dărăscu (pentru prima dată prezent pe simeză alături de camarazii săi) – la care se alătura Tonitza, recent eliberat din prizonieratul bulgăresc. Ei se reuniseră recent în Asociaţia „Arta română" aşa cum se va vedea mai jos. Nu era făcută vreo precizare dacă manifestarea era găzduită tot în sala „Omului Liber" sau în altă galerie de pe Str. Lăpuşneanu. Aceasta, oricum, era concurată de sala de expoziţii a unei alte publicaţii, „Facla"[99] unde, pe 20 aprilie, şi-a deschis expoziţia pictorul Iosif Steurer, şi el fost combatant proaspăt demobilizat[100]. La finele lunii aprilie, în spaţiul gazetei de stânga „Omul Liber" au fost găzduite lucrările lui Iosif Iser şi ale lui Grigore Negoşanu – despre care ne vom ocupa mai jos. Respectiva foaie îşi anunţa cititorii, pe 6 mai, că aceea era ultima zi de vizitare urmând a-şi deschide acolo expoziţia alţi doi artişti, Steurer şi Ross, cărăra le era făcută o prezentare pe cât de măgulitoare pe atât de ironică prin contrast[101]. Artiştii găzduiţi acolo erau lăudaţi într-o cronică nesemnată din aceeaşi gazetă care, însă, prin incisivitate şi sarcasm, pare a fi fost rodul condeiului înveninat al lui Cocea[102]. Până a ajunge la elogierea lui Steurer şi Ross, autorul critica vehement

[98] „Neamul Românesc", nr. 102/ 13 aprilie 1918, p. 2; „Opinia", nr. 3324/14 aprilie 1918, p. 1.

[99] Era posibil să fie vorba de o confuzie a unui reporter grăbit sau ignorant căci, în acel interval nu a fost tipărită în Iaşi vreo publicaţie cu acest nume. În schimb, N. D. Cocea condusese, la Bucureşti, până la mijlocul lunii august 1916, periodicul de stânga „Facla" al cărei urmaş declarat era „Omul Liber" aşa că o asemenea eroare era de înţeles, reporterul confundând numele celor două reviste ale aceluiaşi jurnalist.

[100] „Opinia", nr. 3318/77 aprilie 1918, p. 1.

[101] „Omul Liber", nr. 7/6 mai 1918, p. 2 – „Va fi o adevărată revelaţie Expoziţia de Pictură şi Aquarele, Desenuri şi Caricaturi – pe care o deschide – Diminică 6 mai, Steurer, după un an de front activ şi Ross, după un an de viaţă sedentară".

[102] *Artă*, *Literatură*, *Teatru*, în „Omul Liber", nr. 9/9 mai 1918, p. 2.

pe plasticienii aflați sub consemn militar, pe care-i numea „cei mobilizați, numeroşi şi salariați artişti" pentru că, prin ei „arta, cu servii ei pe căprării şi gornişti din cei de toată săptămâna, îşi făcuse intrarea în urbe, prăfuită, şchioapă, şi condusă de stimulente strict cazone". Aceştia erau infierați ca profitori ai Cartierului General din ordinul căruia „culorile şi pânza au fost rechiziționate" spre a lor unică folosință, în vreme ce Steurer fusese obligat să lucreze doar acuarele, din lipsa celorlalte materiale.

Expozițiile nu durau mai mult de 6 sau 7 zile, succedându-se cu rapiditate. Orarul de vizitare era zilnic între orele 8–12 şi 15–20. Pe 13 mai, în aceeaşi Sală de Depeşe a „Omului Liber" şi-au avut lucrările sculptorul Iordănescu şi pictorii Christoloveanu, Moscu şi Arnold[103]. Într-un alt anunț, dat de jurnalul „Opinia", nu erau menționați ultimii doi pictori ci doar Iordănescu şi Christoloveanu care „expun schițe de pe front"[104], iar într-o revenire asupra informației se preciza că, între 18 şi 21 mai, operele lor putea fi încă vizionate în acel spațiu, iar manifestarea putea fi considerată „un adevărat eveniment artistic" deoarece reputația celor doi era deja bine stabilită[105]. Pe 20 mai deja fusese schimbată prezentarea cu operele lui Cosmovici, Brăescu, Bălțatu, Hette, Dimitriu-Bârlad, Onofrei şi Băeşu, care nu a durat decât până pe 26 mai[106]. A doua zi, în acelaşi spațiu şi-au adus lucrările doi sculptori, veterani ai grupului de artişti în uniformă de la M.C.G., Ion Mateescu şi Alexandru Călinescu, care au prezentat atât lucrări tridimensionale cât şi bidimensionale (acuarele)[107]. Acestei expoziții i-a fost consacrată chiar o cronică în „Mişcarea" nr. 127/3 iunie1918, p. 2.

Programate în acest ritm alert, arar aceste expoziții beneficiau de o cronică sau măcar de un succint comentariu competent. Nichifor Crainic semna, în coloanele „Neamului Românesc" o cronică a expoziției vernisate pe 20 mai unde, după o critică aspră la adresa dorinței de înnoire cu orice preț a unor artişti locali „după formulele unor şcoli înaintate străine, care adesea violentează conturul firesc al lucrurilor şi depăşesc sensibilitatea şi înțelegerea cu care le-am putea gusta", îi laudă pe expozanți: „Cu dd. Bălțau şi Băieşu (sic) (...) suntem pe drumul normal, larg şi românesc, care urcă dealurile noastre, străbate satele noastre, şerpuieşte prin pădurile noastre, şi se pierde sub cerurile noastre luminoase. Suntem în natura împodobită a țării noastre. (...) Ei cântă în colori aceste lucruri văzute şi trăite. (...) Făpturile talentului lor sunt vii, sunt calde şi-ți vorbesc"[108]. Şi cei doi slujitori ai artei volumetrice au beneficiat de laudele cronicarului: Dimitriu-Bârlad „ e un contemplativ senin", iar „liniile lui, de o energie potolită, de o alură solemnă, tind spre dimensiunile monumentale" în vreme ce Hette, purtător încă al uniformei soldăţeşti, „e un suflet frământat de gândire. Dalta lui sapă adânc, dramatic. Muşchii care ies din aşchiile ei sunt încordați de sforțare, de mişcare intensă".

În mijlocul lunii iunie era deschisă, tot acolo, expoziția lui Constantin Artachino şi Oscar Han[109] care avea să fie strânsă pe 23 iunie[110]; la sfârşitul aceleiaşi luni a fost programată aceea a lui Brăescu şi Chiciu[111], pe 8 iulie se deschidea cea a lui Bulgăraş (Fig. 31), Ionescu-Doru şi din nou Chiciu[112] iar pe 25 iulie aceea a lui Otto Briese şi Paul Verona[113]. Celor doi li se alăturase şi un caricaturist, Henry Ghisberg[114].

După cum s-a putut observa, Chiciu expunea adesea, alături de alți confrați. Într-o cronică nesemnată apărută în ziarul „Opinia" se spunea că el „este unul dintre puținii sculptori de la noi care lucrează neinfluențat. În operile sale se vădeşte nota individuală şi sunt prinse admirabil: situația, gestul, momentul, atitudinea, etc. Ştie să imprime lucrărilor sale caracteristica cerută şi să le dea vietate"[115]. În acelaşi material se vorbea şi despre camaradul cu care expunea, D. Brăescu, în ale cărui 36 de pânze erau „scene din perioada războiului nostru, scene de o realitate vădită, prinse bine ca desen şi colorit". Dar acesta mai prezenta şi peisaje din județele Bacău şi Tecuci, precum şi portrete. Şi Ionescu-Doru prezentase „peisaje luate de pe linia frontului şi din diferite județe din Moldova"[116] în expoziția deschisă după aceea a lui Brăescu şi Chiciu, dar tot în compania lui Chiciu.

[103] „Omul Liber", nr. 12/13 mai 1918, p. 2; „Neamul Românesc", nr. 131/14 mai 1918.
[104] "Opinia", nr. 3348/14 mai 1918, p. 2.
[105] *Ibidem*, nr. 3344/10 mai 1918, p. 2.
[106] „Omul Liber", nr. 18/21 mai 1918, p. 2; „Opinia", nr. 3354/21 mai 1918, p. 2; „Mişcarea" nr. 115/19 mai 1918, p. 1; nr. 116/21 mai 1918, p. 2.
[107] „Opinia", nr. 3361/29 mai 1918, p. 1; „Mişcarea" nr. 131/27 mai 1918, p. 2.
[108] Nichifor Crainic, *Doi pictori şi doi sculptori*, în „Neamul Românesc", nr. 145/28 mai 1918, p. 2.
[109] „Neamul Românesc", nr. 163/15 iunie 1918, p. 2; „Mişcarea" nr. 138/16 iunie 1918, p. 2; „Mişcarea" nr. 142/21 iunie 1918, p. 2.
[110] „Opinia", nr. 3381/23 iunie 1918, p. 1.
[111] „Neamul Românesc", nr. 176/28 iunie 1918, p. 2.
[112] *Ibidem*, nr. 184/6 iulie 1918, p. 1.
[113] „Opinia", nr. 3402/25 iulie 1918, p. 1.
[114] *Ibidem*, nr. 3301/23 iunie 2018, p. 2.
[115] *Expoziție artistică*, în „Opinia", nr. 3386/30 iunie 1918, p. 2.
[116] *Expoziție artistică*, în „Evenimentul", nr. 133/15 iulie 1918.



Fig. 31. Petre Bulgăraş în uniformă de locotenent de rezervă, 11 octombrie 1917, fotografie, colecție particulară.

Horațiu Dimitriu s-a afirmat, cu pregnanță, pe simeză, la sfârşitul verii 1918 când a deschis o expoziție personală de mare succes în care, pe lângă desene şi acuarele – tehnici întâlnite la toți ceilalți confrați – a prezentat xilogravuri şi proiecte pentru monete şi timbre, în care se specializase şi devenise un autor de mare reputație. În anunțul expoziției era precizat faptul că artistul se remarcase prin creațiile sale din zona financiară şi poştală: „Publicul ieşan care nu cunoaşte pe acest tânăr element al artei naționale decât din succesele obținute de d-sa la concursurile de filatelie, grație cărora avem hârtia monetară divizionară şi aproape întreaga emisiune mărci şi timbre cu capul M. S. Regelui, are ocazia să vadă o serie de lucrări, gravuri pe lemn, aquarele, desemnuri, etc. Lucrări ce vor da posibilitatea, mai ales celor cunoscători în materie de artă, să se fixeze asupra adevăratelor merite ale d-lui Dimitriu”[117]. Din cauza lipsei acute de monetă metalică divizionară pe piața ieşeană, Dimitriu a contribuit la executarea proiectului pentru acestea care, în absența unei monetării unde să poată fi bătute, s-a decis a fi tipărite pe hârtie. Aceasta era o anomalie dar şi un unicat pe plan mondial pentru că moneta de hârtie în valoare de 10 bani (Fig. 32, 33), cu dimensiunea de 38 × 27,5 mm este cea mai mică bancnotă din lume. Toate monetele cu valori de 10, 25 şi 50 de bani aveau pe recto efigia regelui Ferdinand I cu un chenar decorativ şi elemente care să le facă imposibil de falsificat, iar pe verso, sub specificarea în litere a valorii, stema României de dinaintea Marii Uniri când au fost adăugate noi elemente heraldice în conformitate cu teritoriile alipite şi, în cartuşul de jos, un text cu penalitățile pentru contrafaceri. Valorile erau diferențiate doar prin culori: 10 bani verde-ocru, 25 bani roşu-brun, 50 bani verde-ocru[118]. Pe marginea de jos, verso în stânga, apărea numele autorului H. Sava Dimitriu, iar pe recto, în acelaşi loc, era specificat că împrimarea fusese făcută la Serviciul Geografic al Armatei, singura instituție care poseda o tiparniță performantă. Ulterior, imprimarea s-a făcut la Petrograd, după care a fost chiar cumpărată o tipografie la Moscova[119].

[117] „Mişcarea” nr. 183/15 August 1918, p. 2.

[118] Mugur Isărescu (coordonator), Surica Rosentuler, Sabina Marițiu, Romeo Cârjan, *Emisiunile de bancnote ale Băncii Naționale a României în perioada 1896–1929*, Banca Națională a României, Bucureşti, 2007, p. 110, 111, 112.

[119] Sabina Marițiu, Romeo Cârjan, *Proiecte de banconte româneşti 1921–1947. Catalog*, Banca Națională a României, Bucureşti, 2012, p. 11.



Fig. 32. Horaţiu Dimitriu, Moneta divizionara de 10 bani, recto, Muzeul Naţional de Istorie a Românie.



Fig. 33. Horaţiu Dimitriu, Moneta divizionară de 10 bani, verso, Muzeul Naţional de Istorie a României.



Fig. 34. Horaţiu Dimitriu, Timbru poştal în valoare de 25 de bani, Muzeul Naţional de Istorie a României.

Timbrele cu valori nominale de 5, 10, 25, 35, 40 şi 50 de bani, 1 şi 2 lei, aveau, la fel efigia monarhului şi au fost tipărite la Moscova în 1917[120] (Fig. 34). Înaintea vernisajului, presa făcea bună reclamă evenimentului unde urmau a fi vizionate peste 100 de lucrări şi dădea detalii asupra prodigioasei activităţi a artistului, care nu era doar un lux din sfera artei pentru artă ci avea rezultate de stringentă utilitate obştească: „D. Dimitriu este autorul hârtiei monetare divizionare, iar proiectele ce are pentru noua emisiune de mărci şi timbre fiscale precum şi alte lucrări similare au fost premiate la concurs pus între toţi artiştii pictori şi sculptori de către ministerul Finanţelor şi de Război"[121]. Între operele cu finalitate pur hedonistă presa remarca două xilogravuri, *Răsărit de lună pe Lotru* şi *Casă părăsită la Răşinari*[122]. Faţă de alte expoziţii de artă, autorul şi-a gândit sala ca un scenograf, pentru a fi interesantă şi atractivă în totalitate nu doar prin operele de pe simeză. Acest fapt era remarcat şi de cronicarul de la „Evenimentul" care nota, cu entuziasm: „Este prima expoziţie în ţara noastră şi în Iaşi care ne dă impresia unei adevărate manifestaţiuni artistice pe terenul grafic şi al desenului şi în felul compoziţiilor occidentale similare. Interiorul este amenajat cu multă sobrietate şi curăţenie; frumoase covoare împodobesc zidurile pe care se scaldă, într-o lumină dulce, culori şi linii armonioase. Varietatea tehnică inspiră soliditate şi originalitate"[123].

Se pare că Horaţiu Dimitriu – fiu de general şi frate de viitor general, crescut în spiritul gloriei militare – nu s-a simţit prea bine ca artist special afiliat la Marelui Cartier General şi nu a putut face nimic din ceea ce şi-ar fi dorit în această calitate, aşa cum preciza, cu o notă de regret, în prefaţa catalogului expoziţiei sale din 1921, de la Sala Flacăra din Bucureşti: „N-am pictat bătălii la Marna şi pe front mi s-a făcut cinstea de a fi trimis la M. C. G. la spartul târgului. (...)"[124].

În ultimele trei luni ale anului 1918, după ce fusese demobilizat, Dimitriu a fost un constant colaborator la periodicul „Neamul Românesc" al lui N. Iorga, unde asigura ilustraţia copertei. Astfel, acolo au apărut portretele preşedintelui Woodrow Wilson şi al ministrului american în România, Charles Vopicka, al contelui de Saint-Aulaire, ministrul Franţei, al generalului Henri M. Berthelot, comandantul Misiunii Militare Franceze, ale regelui Ferdinand şi reginei Maria (Fig. 35), al mareşalului Ferdinand Foch (Fig. 36), al lui Raymond Poincaré, preşedintele Franţei, al poetului George Coşbuc, recent decedat, al fruntaşilor politici din Bucovina şi Ardeal, Iancu Flondor şi Iuliu Maniu, precum şi chipul lui Mihai Viteazul, cu ocazia unui parastas organizat în memoria domnitorului ce făcuse prima unire a celor trei ţări române[125].

Artiştii de front s-au manifestat şi în alte medii, nu numai în sala de expoziţii, aşa cum s-a văzut mai sus. Când, în primăvara lui 1918, colonelul Joseph Boyle a reuşit să elibereze şi să aducă în ţară ostaticii români de la Odesa, sechestraţi de bolşevici la ordinele lui Cristian Rakovski, duşmanul implacabil al naţiei noastre, albumul oferit de cei astfel salvaţi ca semn de recunoştinţă, bravului canadian, a fost înobilat cu ilustraţii de Stoica „o serie de picturi, acuarele şi sepia (…) toate reprezentând momente solemne din istoria războiului nostru naţional"[126]. În acelaşi timp, Poitevin-Scheletti a executat schiţele pentru fastuoasele costume ale celebrei soprane Elena Drăgulinescu-Stinghe care evolua pe scena ieşeană în opera „Madama Butterfly". Pentru acele toalete ce aveau a fi purtate la premiera dată la 16 martie 1918, broderiile fuseseră făcute cu fire de mătase aduse chiar din Japonia[127].

Locotenentul Ion Jalea, până a fi cooptat între artiştii de la M. C. G. şi până a-şi pierde braţul stâng, la Mărăşeşti, a lucrat destul de mult atunci când, ca ofiţer de rezervă s-a aflat la comanda trupei. A executat atât schiţe în creion şi laviu, cât şi mici compoziţii modelate în lut şi arse în cuptorul Mănăstirii Caşin, unde era încartiruit[128]. Din această suită, intitulată de el „schiţe de front" fac parte *Cal căzut* şi *Soldat pe front*. Portretele ce le-a desenat unor camarazi sau unor „aliaţi" ruşi – subiect exotic foarte atractiv pentru artiştii noştri – sunt adevărate studii academice unde, prin paginare şi valoraţie sunt obţinute profunde analize psihologice ale modelului: un tânăr ofiţer cu ţigareta în gură şi casca dată uşor pe ceafă exală linişte interioară şi indiferenţă la realităţile cu care era confruntat (Fig. 37); un camarad, cu o căciulă de oaie pe cap pare trist, nostalgic, nesigur şi uşor speriat (Fig. 38). Chipurile de ruşi sunt semnate chiar de modele, în cirilică, fiind înscrise gradul, unitatea de provenienţă, data şi locul: sublocotenentul (praporcic) Anton Ivanovici Drozdov din Regimentul 503 Infanterie Cighirinskogo, care îi pozase la Bacău, pe 14 martie 1917, la

---

[120] Informaţie primită de la dl. dr. Cristian Scăiceanu, extrasă din lucrarea domniei sale *Dicţionarul machetatorilor de mărci poştale româneşti*, aflată în manuscris. Ne exprimăm şi pe această cale gratitudinea pentru generozitatea cu care autorul ne-a pus la dispoziţie atât detaliile tehnice cât şi reproducerile aferente.

[121] „Opinia", nr. 3416/10 august 1918, p. 1.

[122] *Ibidem*,nr. 3435/4 septembrie 1918, p. 2.

[123] „Evenimentul", nr. 169/31 august 1918, p. 2.

[124] [Horaţiu S. Dimitriu], *Prefaţă la catalogul expoziţiei mele de pictură*, în *Catalogul Expoziţiei de pictură Horaţiu Sava Dimitriu*, Sala „Flacăra" Str. Câmpineanu nr. 40, 16 Octombrie–1 noiembrie 1921, Tipografia Profesională Dim. C. Ionescu, Bucureşti, 1921.

[125] N. Iorga, *Pomenirea lui Mihai Viteazul*, în „Neamul Românesc", nr. 311/10 Noiembrie 1918, p. 2.

[126] „Mişcarea" nr. 84/12 aprilie 1918, p. 2.

[127] „Mişcarea" nr. 57/11 martie 1918, p. 2.

[128] Marin Mihalache, *Ion Jalea*, Bucureşti, 1956, p. 11.

Hotel Național, era un tânăr frumos, conştient şi mândru de aceasta, cu mustață fercheş învârtită (Fig. 39); camaradul său mai vârstnic, Andrei Goroşin, ce a pozat tot la Bacău, pe 10 martie, pare un ostaş cu experiență, care a văzut multe şi e sigur pe el (Fig. 40). Tot la Bacău a făcut crochiul unui cazac din garda imperială, cu specifica sa cerchesca şi chindjal (pumnal) la brâu. La Nicolina, pe 13 februarie, îi atrăsese atenția un soldat ce avea sarcina să taie lemne şi făcea o pauză, aşezat şi sprijinit în bardă. Jalea a fost totdeauna atent cu datarea şi localizarea operelor sale. La Galata fusese cantonat în februarie 1917 şi acolo imortalizase un soldat în manta, ce-şi ducea de dârlogi calul costeliv, apoi silueta unui subofițer din Misiunea Militară Franceză şi un şir de corturi. Într-un laviu a surprins nişte soldați de jurnă la bucătărie, câțiva aplecați asupra marmitelor şi, în mijloc, unul cu şorț dinainte şi un polonic în mână, privind curios spre exterior (Fig. 41). Din aceeaşi perioadă datează probabil şi două schițe cu soldați în repaus. O scenă din prima linie, cu un militar sprijinit cu coatele de parapet, şi un altul, în plan secund, abia definit printr-o pată compactă de laviu transparent, este etichetată *În tranşeele de la Piscul Rației, Reg. 4 Vânători, 19.3. 917* (Fig. 42). Din perioada când el însuşi era internat în spital, provine o compoziție cu doi convalescenți cu fețele trase de suferință, ochii sticloşi privind în gol, apatici, fără speranță, lipsiți de glorie şi de aura eroismului, nişte oameni învinşi, nişte spectre ale războiului (Fig. 43).



Fig. 35. Horațiu Dimitriu, *Regina Maria*, în „Neamul Românesc” nr. 321/20 noiembrie 1918.



Fig. 36. Horațiu Dimitriu, *Mareşalul Foch*, în „Neamul Românesc" nr. 359/31 decembrie 1918.



Fig. 37. Ion Jalea, *Portret de ofițer*, Independența-Covurlui, 1917, conté, B.A.R.



Fig. 38. Ion Jalea, *Bust de soldat*, 16.4.1917, conté, B.A.R.



Fig. 39. Ion Jalea, *Sublocotenentul Anton Ivanovici Drozdov, Regimentul 503 Infanterie Cighirinskogo*, Bacău, 14 martie 1917, conté, B.A.R.



Fig. 40. Ion Jalea, *Andrei Gorosin*, 10. III.1917, conté, B.A.R.



Fig. 41. Ion Jalea, *Soldați de jurnă la bucătărie*, 15.4.917, laviu, B.A.R.





Fig. 42. Ion Jalea, *În tranşeele de la Piscul Raţei*, *Batalionul 4 Vânători*, 9.3.917, conté, cărbune şi acuarelă, B.A.R.

Fig. 43. Ion Jalea, *Spitalul Liceul Internat*, 19 decembrie 917, laviu, B.A.R.

La conflictul armat au participat şi alţi plasticieni, unii luptând în prima linie, alţii fiind repartizaţi la diverse specialităţi în spatele frontului, dar nici unul nu şi-a uitat vocaţia şi mai toţi au executat schiţe ce mai târziu au fost expuse ori date publicităţii. Iosif Iser (Fig. 44), care era deja veteran al celui de-al Doilea Război Balcanic din 1913, a activat la Bârlad, la Institutul Geografic al Armatei a 2-a[129]. Fiind de talie înaltă, a fost dificil să-i fie găsită o uniformă pe măsură aşa că, un timp a arătat foarte caraghios, cu mânecile ajungându-i până sub coate iar pantalonii până puţin sub genunchi, abia reuşind a fi acoperiţi de moletiere[130]. Beneficiind de suficient timp liber, s-a consacrat luării de schiţe cu soldaţi, prizonieri, spitale de campanie, tipuri diverse de combatanţi, pe care le va expune, mai întâi, în cofetăria dezafectată a acelui oraş, apoi la Iaşi, pe 28 aprilie 1918, în sala de la „Omul Liber"[131], unde a fost mult lăudat chiar în paginile acelei publicaţii. Salutându-i, într-o primă notă, revenirea printre prieteni – căci, înainte de război, fusese colaborator constant al ziarului „Facla" al aceluiaşi N. D. Cocea – şi elogindu-i creaţia, cornicarul anonim nu pierdea ocazia să critice societatea ieşeană şi cenzura care-i ciopârţea articolele[132]. (**Anexa 6**) În acel prim număr al ziarului, pe prima pagină era tipărită – în condiţii grafice foarte modeste, abia vizibilă din cauza cernelii şi a hârtiei de proastă calitate – o caricatură mai veche a lui Iser reprezentându-l pe omul forte al momentului, primul ministru Ion I. C. Brătianu.

[129] *Iser 1881–1958*, Expoziţie retrospectivă, catalog de Paraschiva Glauber-Pojar, Muzeul de Artă al R. S. R., Bucureşti, 1983, p. 22.
[130] Marin Mihalache, *Iser*, Bucureşti, 1982, p. 21.
[131] „Mişcarea" nr. 84/12 aprilie 1918, p. 2; nr. 92/21 aprilie 1918, p. 1; nr. 96/28 aprilie 1918, p. 2; nr. 97/29 aprilie 1918, p. 2.
[132] *Litere*, *artă*, *teatru*, în „Omul Liber", nr. 1/28 aprilie 1918, p. 2; Tudor Ioan Teodorescu, *Iser*, în „Omul Liber", nr. 6/5 mai 1918, p. 2.



Fig. 44. Iosif Iser cu întregul echipament şi armament, fotografie, 1913, Fotoclub Electric L. A. Hirsch, Ploiesti, Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 45. Iosif Iser în uniformă militară, fotografie, Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 46. Iosif Iser, *Soldat de strajă*, tuş şi laviu, B.A.R.



Fig. 47. Iosif Iser, *Soldaţi în tranşee*, tuş şi laviu, B.A.R.



Fig. 48. Iosif Iser, *La atac*, tuş şi laviu, B.A.R.

Într-o cronică mai extinsă, semnată de Tudor Ioan Teodorescu, era relatată activitatea diurnă a soldatului Iser şi rezultatul eforturilor sale de a rămâne, totuşi, artist şi civil, sub uniforma militară purtată la vreme de război, fumându-şi constant trabucul sau luleaua, aşa cum apare într-un portret fotografic (Fig. 45). Era strecurată o ironie usturătoare la adresa Marelui Cartier General care nu-l selectase şi pe Iser în grupul plasticienilor ce „farnientau cotidian pe strada Lăpuşneanu" şi nici nu a fost invitat să expună cu ei, ci-l trimisese în provincie unde „a alergat – vecinic acelaş, înalt, spătos cu havana în colțul gurii, cu un sul de hărți sub braț – la tipografie (...) a desenat hărți şi-a ilustrat menu-uri pentru mese copioase"[133]. A fost bine caracterizat de cornicar: „La Iser, linia, ca linie, nu există, decât un gând. Pe hârtie, linia e o dungă de lumină, sau de întuneric, pierzându-se într-o măiastră dăşirare de alb şi negru. Iser vede. Nu compune. N-are fantezie decât un realist. Dar, în cadrul realității – gândeşte plastic. De aceea, pictura lui e satiră, ascuțită ca şi umbrele cari o compun. O satiră viguroasă prin fireasca-i simplitate.

Iser pătrunde. Ochiul lui trece peste linia feții, ca să se oprească în cuta sufletului". (**Anexa 7**) Analizând câteva desene de Iser se poate observa sintetismul la care a ajuns artistul după ce practicase, cu entuziasm, desenul satiric. Schițele sale au o maximă conciziune, din câteva liniii aşternute energic, ca nişte lovituri de floretă, el desemna o fizionomie, o atitudine, o trăire sufletească, independent de faptul că portretele nu le individualiza, deoarece soldatul român pe care îl suprindea el era un tip standard, o față ca o cioplitură în lemn, în planuri mari, cu pomeți proeminenți, ochi ficşi, întrebători, gura tăiată ca de un brici, aşa cum este *Soldatul de strajă* (Fig. 46), rezemat de peretele de pământ al adăpostului. *În tranşee* (Fig. 47) nu se văd decât siluetele masive ale ostaşilor în mantale, aplecați pe parapet, cu casca pe cap şi puşca la umăr, gată să tragă asupra liniei inamice; un camarad, ieşit din serviciu, se odihneşte alături, pe banchetă. În *Atac la baionetă* (Fig. 48) artistul surprinde efortul suprem: militarii, aplecați înainte, se avântă prin iarba înaltă, cu înspăimântătoarea lor armă gata de a străpunge; în prim plan, un chip aspru, hotărât, bărbătesc fără a fi eroic, sugerează tocmai eroismul. O scenă de spital (Fig. 49) însumează tristețea desnodământului unui asemenea atac: un rănit învelit în manta, încălțat cu opinci (pentru că nu existau bocanci pentru toți soldații) şi încă purtând casca pe capul bandajat, primeşte o mică alinare de la țigareta ce-i este aprinsă de o infirmieră cu aer indiferent, în vreme ce, în fundal, un medic militar cu chipiu ofițeresc, ochelari pe nas şi barbişon, îi înmânează o hârtie unui sanitar. Sintetismul elocvent al acestor personaje atât de bine caracterizate îşi are sorgintele în caricatură. De altfel, multe dintre chipurile sau alurile imortalizate sunt vecine cu ironia amară suscitată de un război care revela şi asemenea situații. Grupul de *Prizonieri germani* (Fig. 50), rebegiți de frig, cu gulerele mantalelor ridicate şi mâinile bine înfundate în buzunare, chipurile lungite de foame şi de întrebări fără răspuns, fac parte din repertoriul caricaturistului. La fel şi schița *Retragerea* (Fig. 51) – ce i-a fost reprodusă artistului în revista bucureşteană „Scena" din septembrie 1918, când pacea separată fusese semnată şi se restabilise circulația între zona liberă a Moldovei şi cea ocupată a sudului țării. Cei trei soldați au o alură ce pendulează între tragic şi ridicol cu mantalele lor prea mari, cu gulerul ridicat, capela cu coarne, înaintând anevoie prin nămeții învârtoşați de vânt. Portretul de *Soldat rus* (Fig. 52) arată o față lată, un nas cârn şi o privire sălbatecă aruncată pe sub sprâncenele încruntate. Altfel, după şapca pusă la o parte, în pofida acestui aspect neprietenos, se poate intui un spirit jucăuş şi intențiile de cochetărie ale vremelnicului şi nesigurului aliat muscal.

În decembrie 1918, la scurt timp după ce germanii părăsiseră Capitala, Iser avea să îşi deschidă o expoziție la Ateneu unde, aşa cum anunța reporterul „Neamului Românesc" adusese „o serie de lucrări *originale* din vremea răsboiului"[134]. În nota respectivă, efortul său creator era lăudat drept unul promițător: „D. Iser arată strădanie la lucru care poate face din desemnatorul de astăzi un pictor cu adevărată visiune picturală".

După Pacea de la Bucureşti, când informația se liberalizase şi materialele informative din zona aliată nu mai erau tabu, în ziarul de cultură „Scena" din Bucureştii ocupați a apărut un articol nesemnat, care relata cum picta un artist de front italian Fortunino Mantania, mutat la Londra şi devenit constant colaborator al periodicului „The Sphere", folosind informațiile culese pe front pentru a regiza o tranşee şi aspectul câmpului de luptă în propria-i grădină[135]. (**Anexa 8**) Artiştii români nu aveau nevoie de asemnea decor pentru că aveau suficientă experiență de front pentru a ilustra orice subiect conex.

---

[133] Tudor Ioan Teodorescu, *Iser*, în „Omul Liber", nr. 6/5 mai 1918, p. 2.
[134] „Neamul Românesc", nr. 344/13 decembrie 1918, p. 4.
[135] *Cum se lucrează un tablou de război*, în „Scena", nr. 192/22 iulie 1918, p. 2.



Fig. 49. Iosif Iser, *Îngrijirea răniților*, tuş, laviu, guaşă, B. A. R.



Fig. 50. Iosif Iser, *Prizonieri*, tuş şi laviu, B. A. R.



Fig. 51. Iosif Iser, *Retragerea*, în „Scena” nr. 232/1 septembrie 1918.



Fig. 52. Iosif Iser, *Militar rus*, tuş şi laviu, B. A. R.



Fig. 53. Victor Ion Popa, *Românul la atac*, în „Viitorul Țării" nr. 97-98/ mai 1920.

Complexul artist care a fost Victor Ion Popa, aflat şi el sub arme, a colaborat la „Omul Liber" şi la „Viitorul Țării" – revistă subintitulată *Organ al ostaşilor din Carpați*, aflată sub direcția lui N.G. Rădulescu-Marador şi sub patronajul generalului Alexandru Averescu – unde publica desene satirice ori compoziții serioase. Cu multă inspirație, forță de sinteză şi un duct alert, Popa acoperea o arie largă de teme. În „Omul Liber" contribuia aproape exclusiv cu grafică umoristică militantă, contiguă orientării de stânga a publicației. Titlurile şi legendele erau elocvente în acest sens: *Singura soluție*[136], *Frontul şi colivarii*[137], *Generalul Averescu în plină politică*[138]*, Ultimul voiaj*[139] şi *După ultimele declarații*[140]. În „Viitorul Țării" activitatea sa a fost mai diversă. De la umorul negru al caricaturii *Moartea luându-l pe kaiser* reprodusă pe coperta numărului din 5 noiembrie al revistei[141] sau la acela mai grosier, soldățesc, în care, o săteancă purtând o desagă în spinare ce răspunsese, la somație, că e „fomee", era oprită, brutal, de santinelă sub cuvânt că el nu cunoşte aşa ceva, *După doi ani de război* – cum se intitula schița[142] – artistul a glisat, cu eleganță, spre compoziția realistă, viguroasă,

[136] „Omul Liber" nr. 2/30 aprilie 1918, p. 1; Cătălin-Andrei Teodoru, *op. cit*., p. 613.
[137] *Ibidem*, nr. 3/2 mai 1918, p. 1.
[138] *Ibidem*, nr. 5/4 mai 1918, p. 1; Cătălin-Andrei Teodoru, *op. cit*., p. 614.
[139] *Ibidem*, nr. 6/5 mai 1918, p. 1.
[140] *Ibidem*, nr. 12/13 mai 1918, p. 1.
[141] „Viitorul Țării", nr. 15/5 noiembrie 1917, p. 121.
[142] *Ibidem*, nr. 1/ febuarie 1920, p. 11.

Românul la atac[143] – reluată şi într-un număr din 1920 al aceluiaşi periodic, unde se făcea specificarea că este vorba de un „desen după natură de Pictorul locot. Victor Popa"[144]. O altă imagine cu acelaşi titlu prezenta, în locul unui atac la baionetă ca aceea de mai sus, un soldat ce amenința cu pumnul un grup de nemți înarmați până în dinți ce nu au curajul să i se opună auzindu-i amenințarea „Să nu vă mişcați că vă omor"[145]. Victor Ion Popa a desenat şi noul frontispiciu al revistei care a fost folosit la numerele 11–22 din septembrie-decembrie 1917 şi 1–10 din ianuarie–martie 1918. Titlul revistei era scris cu caractere Art Deco. În fundal, în partea stângă, era un glob solar cu razele resfirate pe cer şi frunzişul unor arbori. Sub litera V a titlului făcea de strajă un soldat sprijinit în puşcă, iar mai jos, la picioarele sale, o țărancă torcea liniştită dar cu o expresie de mare tristețe în ochii pierduți în gol. Între cele două personaje apărea, oarecum estompată, stema regatului României spre care îşi întindea aripile o acvilă cu o cruce în cioc, simbol al tradițiilor domneşti şi regale ale țării. În numărul multiplu 11–20/martie–octombrie 1918 era inserat, pe jumătatea de jos a coperții, portretul reginei Maria în uniforma de infirmieră, profilat pe simbolul Crucii Roşii[146]. (Fig. 54) Popa a executat şi vignete pentru acest periodic, de multe ori nesemnate: un militar în tranşeu, un soldat, văzut din spate, care trage cu puşca stând în genunchi, un altul care mănâncă în tranşeu sau un altul cu arma pe umăr, apar în primul număr al anului 1918[147]. Desenele sale din timpul campaniei au continuat a fi publicate până în 1920, unele fiind chiar repetate, aşa cum deja s-a precizat. O vignetă reprezintă un soldat la demobilizare, cu capul lăsat în piept, abătut pentru că trebuia să depună echipamentul şi armamentul: cu mantaua descheiată, descins de centironul pe care-l ținea în mână iar la picioare avea ranița, traista de merinde şi puşca pusă deasupra[148]. (Fig. 55) Imaginea exală o funciară tristețe pentru mândria militară rănită de condițiile impuse de inamic, prin tratatul de pace unde fusese impusă demobilizarea armetei. Victor Ion Popa a pendulat între desenul sintetic, destinat caricaturilor, aşternut cu o linie aparent nesigură, de amator naiv, neobişnuit cu tratarea personajelor, şi studiul riguros, sever în redarea valorației şi fizionomiilor, rezervat temelor grave, solemne.

Pe lângă producția destinată publicării, de la Popa au rămas şi alte lucrări ce nu au văzut lumina tiparului. Aşa este portretul în creion al unui tânăr soldat, văzut din profil, cârn şi cu mustață, ce pare slăbuț în uniforma prea largă[149]. (Fig. 56) Portretul unui soldat doborât de oboseală, ce picoteşte în tranşeu, cu puşca alături şi casca pe cap (Fig. 57), rezumă dimensiunea umană, măruntă, a războiului, fără grandilocvența eroismului expozitiv al marilor pânze cu scene de luptă. De altfel, în toate lucrările sale, Victor Ion Popa a urmărit să ilustreze războiul de la nivelul combatantului de rând care îşi face onest şi curajos datoria atunci când situația o cere dar, în restul timpului, încearcă să îşi ducă viața în mod cât mai normal în condiții de război, adaptându-se şi găsind metodele potrivite de a supraviețui.

În primăvara lui 1918, Popa a organizat o expoziție la Iaşi[150] pe care, de obicei asprul critic Nichifor Crainic o apreciază în cronica pe care i-a consacrat-o în paginile „Neamului Românesc". După un preambul în care explică menirea caricaturii, cronicarul salută stilul elegant al expozantului: „Între caricaturiştii noştri tineri, d. Victor Ion Popa, care a deschis de curând o expoziție în strada Lăpuşneanu, se distinge printr-o finețã de spirit şi printr-o linie caustică rămânând totuşi mai totdeauna delicată. Fără să caute comicul care iese din situațiile ieftine, şi fără nicio violență vulgară în desemn, izbânda portretelor lui satirice i-o dă inteligența fină şi trăsătura elegantă şi sigură. Figurile lui caută astfel să-şi exprime psihologia care le face odioase sau simpatice. Alături de caricaturile propriu-zise, Victor Popa expune desemnuri, schițe, coperte şi vignete, care vădesc nota distinsă a unor reale însuşiri de pictor"[151].

Sculptorul Spiridon Georgescu, având gradul de sergent într-o unitate ce opera la Coțofeneşti, a profitat de ocazia ivită spre a-i arăta reginei Maria, aflată în vizită acolo, două schițe ce le modelase în timpul liber şi care o reprezentau pe suverană între răniți, oferindu-le alinare, fapt ce a impresionat-o profund pe nobila oaspete[152]. Mulți ani după război, el va fi unul dintre principalii autori de monumente dedicate eroilor Războiului cel Mare ridicate pe întregul cuprins al țării.

---

[143] *Ibidem*, nr. 16/12 noiembrie 1917, p. 129.
[144] *Ibidem*, nr. 97-98/mai 1920.
[141] *Ibidem*, nr. 1/ februarie 1920, p. 10.
[146] *Ibidem*, nr. 11–20/martie–octombrie 1918.
[147] *Ibidem*, nr. 1/1 ianuarie 1918, p. 2, 3, 5, 6.
[148] *Ibidem*, nr. 95–96/arpilie 1920, p. 7.
[149] Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei, inv. 19975; Cătălin-Andrei Teodoru, *op. cit.*, p. 526; Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 76.
[150] „Mişcarea" nr. 78/5 aprilie 1918, p. 2.
[151] N. C. [Nichifor Crainic], *Expoziția lui V. I. Popa*, în „Neamul Românesc", nr. 90/1 aprilie 1918, p. 2.
[152] „Neamul Românesc", nr. 296/28 octombrie 1917.

Sabin Popp (Fig. 58) a făcut războiul ca desenator şi observator în Flotila de Luptă, Grupul II Aviație, la Bârlad. În posesia familiei se află Carnetul de ofițer de rezervă (Fig. 59, 60) în care este concentrată situația sa militară ce arată că, în termen de 2 ani şi 10 luni, a fost avansat de la soldat în Şcoala Militară de Infanterie la locotenent de rezervă, fiind detaşat pe 1 iunie 1917 de la Regimentul 25 Infanterie la Grupul II Aviație, în serviciul foto-aerian[153]. (Fig. 61) În timpul serviciului viața i-a fost periclitată de multe ori, odată fiind aruncat chiar din carlingă la o manevră bruscă a pilotului şi a reuşit să se salveze agățându-se de aripa avionului[154]. În timpul său liber a lucrat mici schițe în creion, conté sau tuş, intitulate *Tipuri de pe front* în care a adunat chipuri de combatanți de rând, murdari, slabi, neraşi, unii epuizați, alții gânditori şi abătuți dar toți hotărâți, încrâncenați, cu priviri aprige aruncate pe sub viziera căştii sau cozorocul capelei (Fig. 62). Un soldat se odihneşte trântit pe un tăpşan, cu casca dată pe ceafă, în plin soare care crează umbre tranşante pe făptura sa complet relaxată (Fig. 63). Atmosfera este atât de paşnică încât, în afara căştii şi a uniformei, nimic nu evocă războiul în care era şi el un pion. Un portret deosebit de expresiv ce poartă inscripția *La interogator*, prezintă fața speriată a unui soldat care, într-o lumină difuză de lampă sau lumânare, priveşte fix, cu ochii holbați şi gura întredeschisă, în fața ofițerului care-l chestiona, aflat în afara cadrului (Fig. 64). Popp a desenat şi portrete de ofițeri stilați, pedanți şi aroganți chiar, purtând monoclu şi uniformă de comandă specială (Fig. 65). În septembrie 1918, după ce fusese demobilizat, a organziat o expoziție, la Vaslui, împreună cu graficianul Aurel Jiquidi, unde a prezentat aceste schițe elocvente[155].



Fig. 54. Victor Ion Popa, Coperta revistei „Viitorul Țării" nr.11-20/martie-octombrie 1918.



Fig. 55. Victor Ion Popa, *Soldat român la demobilizare*, în „Viitorul Țării" nr. 95-96/aprilie 1920.

153 Carnetului No. 8/927 al Ofițerului de rezervă Popp I. Sabin, în posesia doamnei prof. Adina Nanu.
154 Conform informației furnizată de doamna prof. Adina Nanu la data de 7 septembrie 2017.
155 Adina Nanu, *Sabin Popp*, Bucureşti, 1968, p. 8.



Fig. 56. Victor Ion Popa, *Ostaş văzut din profil*, creion, B. A. R.



Fig. 57. Victor Ion Popa, *Soldat adormit în tranşeu*, tuş şi acuarelă. B. A. R.



Fig. 58. Sabin Popp în uniformă militară împreună cu doi camarazi, sublocotenenţii aviatori Stâlpeanu şi Tase Rotaru, Grupul II Aeronautic, Bârlad, 1918, fotografie, colecţia prof. Adina Nanu.

Ministerul de Răsboi.

Model E1.

Corpul de trupă sau serviciul Flotila de Luptă -

Carnetul No.*) 8/927

al

Ofiţerului de Rezervă

Numele Popp I.

Pronumele Sabin

Gradul Locotenent

Arma Aeronautica

Corpul de trupă Flotila de Luptă -

*) Fiecare carnet va purta un număr de ordine dat de corpul sau serviciul care l'a emis.
In acest scop corpurile de trupă şi serviciile armatei vor ţine un tabel de seriile carnetelor Md. E1. ce-au emis cu indicarea posesorului.

Fig. 59. Carnetul no.8/927 al Ofițerului de Rezervă Popp I. Sabin, colecția prof. Adina Nanu.

COMAND. FLOTILEI DE LUPTĂ

Stampila corpului care a emis carnetul.

I. Starea civilă.

1. Numele şi pronumele Popp I. Sabin
2. Corpul de trupă Flotila de Luptă
3. Gradul Locotenent
4. Profesiunea civilă
5. Ultimul domiciliu*)
6. Născut la 1895 în Bucureşti judeţul Ilfov
7. Fiul lui Ioan şi al Carolina domiciliaţi la Vaslui plasa Jud. Vaslui -
8. Căsătorit la cu atunci domiciliaţi în plasa Judeţul
9. Copii
10. Venit în corp la 1-VI-1917 dela Reg. 25 Infanterie
11. Schimbări în starea civilă căsătorit.

*) Se va înscrie în creion spre a se putea şterge şi scrie de titular noua adresă în caz de schimbare.

Fig. 60. Carnetul no.8/927 al Ofițerului de Rezervă Popp I. Sabin, paginile 2 și 3, colecția prof. Adina Nanu.

VI. Situația militară.

Corpurile de trupă și serviciile în care a executat serviciul sau a fost concentrat.	Grade și funcțiuni	Datele înaintărilor în grad numirilor în funcțiuni și a diferitelor concentrări.	N-rul înaltului Decret sau ordinul în baza căruia s'a făcut mutațiile.
Sc. Militară de Infanterie	soldat	1-XII-1916	ord. zi № 13.
" "	Caporal	1-III-1917.	ord. zi № 21.
" "	Sergent	25-III-1917	" " № 22
" "	Plotonier T.R.	9-IV-1917	ord. G.R. 6845
Reg. 25 Infant.	" "	" " "	" " "
" " "	Sublt. rez	1-VI-1917	J.D. 652/917
Gr. II Aviație	" " "	" " "	" "
Demobilizat	" " "	22-V-1918	J.D. № 1010/918.
serv. foto-aerian	" " "	1-VI-1917	ord. G.C.G. № 11059/917.
Mobilizat	" " "	28-X-1918	J.D. 3179/918.
Detașat Gr. 5 Aviație.	" " "	15-V-1919	ord. de Comand. № 40.
Demobilizat	" " "	15-X-1919.	ord. G. St. G. № 29273/919.
Gr. 2 Aviație	Locot. rez	1-X-1919	J.D. 3745/920.

Situația militară.

Corpurile de trupă și serviciile în care a executat serviciul sau a fost concentrat	Grade și funcțiuni	Datele înaintărilor în grad numirilor în funcțiuni și a diferitelor concentrări.	N-rul înaltului Decret sau ordinul în baza căruia s'a făcut mutațiile.
Flotila de Luptă	Locot. rez.	15-X-1925	ord. [illegible] № 200 secret

Fig. 61. Situația militară a lui Sabin Popp în Carnetul no.8/927, paginile 6 și 7, colecția prof. Adina Nanu.



Fig. 62. Sabin Popp, *Tipuri de pe front*, creion, colecția prof. Adina Nanu.



Fig. 63. Sabin Popp, *Soldat în repaus*, creion, colecția prof. Adina Nanu.



Fig. 64. Sabin Popp, *La interogator*, *Frontul Cașin*, creion, colecția prof. Adina Nanu.



Fig. 65. Sabin Popp, *Portret de ofițer*, creion, colecția prof. Adina Nanu.



Fig. 66. Nicolae Tonitza în uniformă de mare ținută înainte de război, fotografie, colecție particulară.

Alți doi artiști, Nicolae Tonitza și Horia Boambă nu au fost la fel de norocoși ca acești confrați: amândoi au luptat la Turtucaia în prima lună de război, în 1916, și au fost luați prizonieri încercând, timp de 2 ani, toate mizeriile și umilințele recluziunii în lagărele de exterminare ale bulgarilor. Tonitza (Fig. 66) a ajuns la Kârdjali unde regimul era foarte dur, iar schițele pe care a reușit să le facă acolo stau mărturiei a condițiilor inumane la care erau supuși[156]. Are tăria de a se detașa de situația tragică în care se afla și, împreună cu doi tovarăși de suferință, pictorul Constantin Vlădescu și inginerul Bunescu va publica o revistă umoristică a lagărului, spre a ridica moralul celor internați alături de el[157]. Acea publicație de lagăr o scriau de mână și o ilustrau cu modestele mijloace tehnice la îndemână. Au apărut 5 exemplare în intervalul 8 noiembrie 1917 și 27 februarie 1918, primul și ultimul fiind intitulate „Nu te lăsa! Revistă umoristică periodică-neregulată", iar celelalte având alte denumiri precum „Nici mort!", „Ține-o aici!" și „Sărbătorile"[158]. În expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare* de la Biblioteca Academiei Române s-au aflat câteva exemplare ale acestui periodic ad-hoc care circula din mână-n mână după principiul gazetelor comuniste din ilegalitate, cu deviza „citește și dă mai departe"[159]. La câțiva ani după revenirea în țară, Tonitza avea să ilustreze volumul de amintiri ale gazetarului G. Millian-Maximin, *În mâinile dușmanului. Însemnările unui prizonier* apărut în 1920 (Fig. 67).

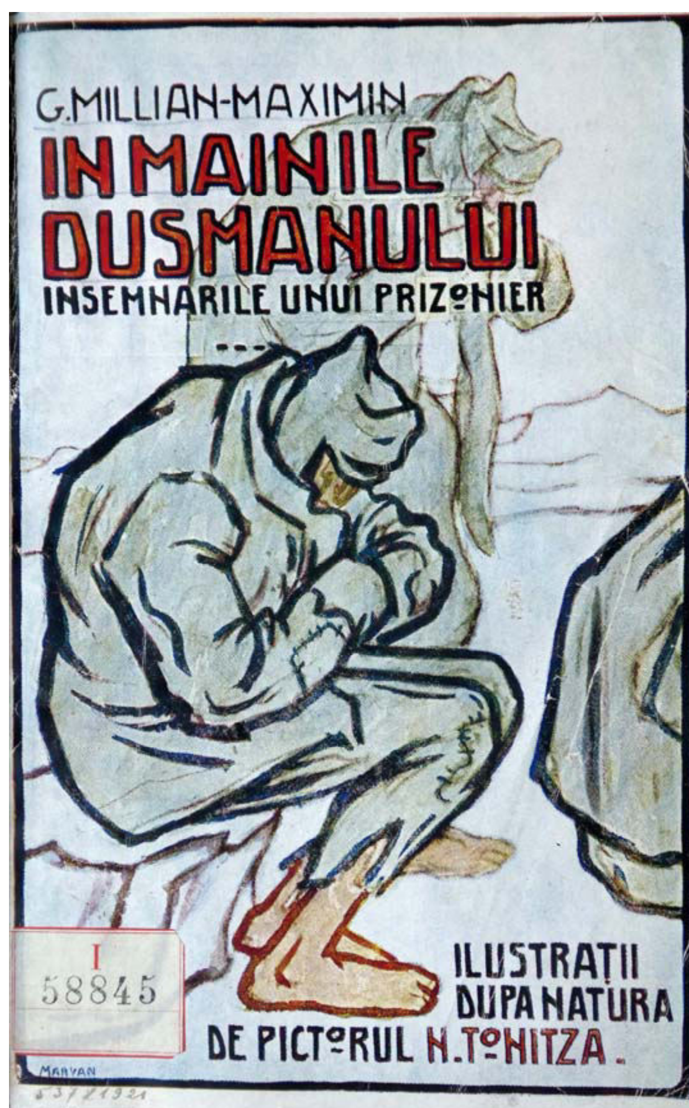


Fig. 67. Nicolae Tonitza, Coperta cărții *În mâinile dușmanului. Însemnările unui prizonier* de G. Millian-Maximin (1920).

156 Petru Comarnescu, *N. N. Tonitza*, 1962, p. 147–148; Barbu Brezianu, *Tonitza*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1967, p. 71–75.
157 Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 149–150; Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 75.
158 Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 150.
159 Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 92–99.

Şi sculptorul Boambă a cunoscut greul anilor de prizonierat în ținuturile aride ale Bulgariei, unde va contracta o boală de inimă ce-l va secera la puțini ani după încheierea campaniei[160]. De acolo a adus o suită de schițe şi minuscule portrete ce, pentru prima dată au văzut lumina simezei, în 2005, la Muzeul Militar Național[161]. Majoritatea sunt portrete bust de militari români şi străini dar şi compoziții mai ample şi soldați reprezentați figură întreagă. Aşa este imaginea unui umil ostaş care, gârbovit şi flămând, şterge gamela cu pâine, sau a altuia care, epuizat, doarme cu capul pe genunchi[162] (Fig. 68) – scene ce dau măsura lipsurilor, foametei şi maximei osteneli ce domneau în lagăr.



Fig. 68. Horia Boambă, *Ostaş dormind cu capul pe genunchi*, 11 mai 917, cărbune, B.A.R.

Corneliu Michăilescu, suprarealistul de mai târziu, era militar în Regimentul 6 „Mihai Viteazul" şi, în luptele de la Braşov din timpul retragerii din Transilvania, în toamna lui 1916, a căzut prizonier al trupelor austro-ungare. Avea să fie internat în lagărul de la Tuchel. Din această perioadă se cunosc doar două desene[163].

Cum era firesc la vreme de război, artiştii au întâmpinat o sumedenie de privațiuni, începînd chiar cu sărăcia de materiale necesare pentru activitatea zilnică. În primăvara lui 1918, Petre Bulgaraş (Fig. 69) ducea lipsă de pânză şi culori şi solicita ajutorul prin coloanele presei[164]. Acest anunța a avut efect şi, după 18 zile de la publicarea sa, artistul dădea publicității o notă prin care mulțumea donatorului ce dorise să-şi păstreze anonimatul care-i pusese la dispoziție un număr de tuburi de culori iar, pentru a-şi arăta recunoştința, pregătise o lucrare pe care o depusese la redacția ziarului „Opinia" spre a-i fi făcută cadou[165].

[160] Viorica Neagu, Cornelia König, *Destin... Horia Boambă (1889–1923)*, catalog de expoziție, Muzeul Militar Național, Bucureşti, 20 oct.–dec. 2005, p. 4.

[161] *Ibidem.*

[162] Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, inv. 16273; Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 57.

[163] Ruxandra Dreptu, *Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian*, Bucureşti, 2013, p. 276; Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 63.

[164] „Opinia", nr. 3346/11 mai 1918, p. 2 – „Pictorul Bulgăraş având nevoe de CULORI în ulei şi pânză pentru pictură roagă persoanele ce posedă şi nu le întrebuințează a i le ceda cu prețul dorit. Strada I. C. Brătianu No. 156".

[165] *Ibidem*, nr. 3361/29 mai 1918, p. 1.



Fig. 69. A. Petrescu, *Portretul lui Petre Bulgăraş*, în „Scena” nr. 178/8 iulie 1918.

Unii s-au confruntat cu brutalitatea ofiţerilor de carieră, aşa cum s-a întâmplat cu sculptorul Richard Hette care, mergând la baia publică din Iaşi unde se dezbrăcase în aceeaşi cabină cu un căpitan de la Curtea Marţială, a fost acuzat de acesta că i-ar fi furat o importantă sumă de bani (10 000 lei) şi, pentru a o recupera, l-a perchiziţionat până la piele şi, negăsind ceva asupra sa, a ameninţat că-l împuşcă. Hoţul nu a putut fi depistat iar artistul, dovedit inocent, a fost eliberat, rămânând doar cu sperietura[166].

Costin Petrescu (Fig. 70) a fost unul dintre puţinii artişti care nu au îmbrăcat uniforma dar şi-a pus penelul în slujba armatei şi a Coroanei României. Fiind profesor la Şcoala de Belle-Arte fusese scutit de mobilizarea anului 1916–1917, aşa cum arată certificatul nr. 1062 din 16 august 1916 emis de Ministerul Instrucţiunii şi Cultelor, Direcţia Învăţământului secundar şi superior, semnat de secretarul general al acelei instituţii, Iuliu Valaori[167]. În timpul refugiului la Iaşi a locuit în Copou, într-o casă pe Strada Toma Cosma nr. 13. În acel interval, artistul a ţinut un jurnal[168] scris în două caiete dictando de 60 şi, respectiv, 51 de pagini, ambele aflate la Casa Memorială Costin Petrescu din Bucureşti[169]. Pe copertă apare titlul *La Iaşi – în timpul*

[166] *Ibidem*, nr. 2981/11 februarie 1917, p. 2.

[167] Arhiva Casei Memoriale Costin Petrescu, Bucureşti.

[168] O selecţie din acest jurnal, rezervată exclusiv informaţiilor despre ofensiva din vara anului 1917 cu victoriile de la Mărăşti şi Mărăşeşti, a fost publicată, sub editarea lui Ioan Lăcustă şi intitulat *Din cartea gloriei*, în „Magazin Istoric”, nr. 8 (245)/august 1987, p. 15–16.

[169] Mulţumim şi pe această cale domnului Dan Costin Petrescu pentru generozitatea de a ne fi permis să reproducem pasaje din acel jurnal.

Răsboiului 1916–1918. Primul caiet începe pe 22 aprilie 1917 şi se termină pe 5 iulie acelaşi an, iar al doilea începe pe 6 iulie şi se încheie cu data de 1 decembrie 1917. Din aceste notițe zilnice pot fi desprinse informații importante despre activitatea artistului şi a confraților, despre atmosfera din Iaşi cu marile lipsuri, inflația şi prețurile exorbitante, specula cu mâncare, încălțăminte şi îmbrăcăminte, despre luptele victorioase din vara anului 1917 şi despre relația cu ruşii.



Fig. 70. Costin Petrescu, *Autoportret*, ulei pe pânză, Casa Memorială Costin Petrescu.

Era preocupat de activitatea confraților. Pe data de 6 mai, artistul îşi nota că aflase despre organizarea unui grup de artişti de front şi se arăta dornic de a li se alătura: „Se pare că pictori şi sculptori vor fi trimişi să ia crochiuri pe fronturi. Desigur că plec şi eu”[170]. Însă, peste şase zile, entuziasmul îi scăzuse în mod considerabil şi prefera să rămână în expectativă, chiar dacă doi colegi care urmau să facă parte dintre cei ataşați M.C.G. îi solicitaseră colaborarea: „Marele cartier se ocupă de organizarea trimiterei artiştilor pe fronturile de luptă. Mantu şi Lăzărescu au venit la mine să-mi propue să iau parte la consfătuirea generală de la Cartier. Nu sunt de idee să mă amestec în gloată. Voi vedea mai pe urmă”. Din când în când, concentra informațiile pentru mai multe zile într-un singur paragraf. Astfel, pentru datele de 15, 16, 17 şi 18 mai relata că „La Cartierul general s-a înjghebat un fel de falangă de pictori şi sculptori care vor putea merge pe fronturi. Deoarece e vorba să fie cu toții asimilați ca ofițeri şi cu îndatoriri în consecuență, nu m-am presentat remânând să mă duc singur când voi voi şi cum voi voi”.

[170] Costin Petrescu, *La Iaşi – în timpul Răsboiului 1916–1918*, caietul întâi, manuscris, Casa Memorială Costin Petrescu. Dat fiind că acest manuscris nu are paginile numerotate, toate citările următoare vor fi făcute cu specificarea datei la care a fost notată informația la care facem referire.

Din părerile sale, notate cu sinceritate, se poate vedea că artistul, deşi era nerăbdător să se documenteze pe câmpul de luptă, dorea să-şi păstreze, totuşi, independenţa şi să lucreze pe cont propriu, nu la ordin. În rândurile aşternute pe 22 mai, mărturiseşte că a fost chemat de autorităţile militare dar a refuzat propunerea de a se înregimenta explicându-şi şi motivele care l-au determinat să ia acestă decizie: „Am fost invitat la Cartierul General ca să primesc să merg pe front. Nu mi-au convenit condiţiile adică tot ce voi produce să fie proprietatea statului în schimbul unor ajutoare materiale. Totuşi nu pot să refuz d-a merge chiar pe socoteala mea negreşit fără nici o îndatorire decât ce voi crede eu”.

Costin Petrescu era nerăbdător să ajungă pe linia frontului aşa că în notele pentru intervalul 20–24 iunie îşi manifesta aspiraţia de a aborda cât mai curând tematica războinică la faţa locului: „Sper că voi merge şi eu în zona luptelor spre a aduna ceva impresiuni în vederea lucrărilor mele viitoare. Am şi făcut cererea d-a mi se da această autorizaţie nu însă în condiţiunea celorlalţi pictori care au preferat să fie admişi cu grad de ofiţeri asimilaţi”.

În timpul cât şi-a ţinut, cu oarecare regularitate notele zilnice, lucra destul de mult fiind stimulat de un nou prieten, un medic, pe care şi-l făcuse la Iaşi şi care-i pusese la dispoziţie un spaţiu în propria casă, pentru a-şi amenaja un atelier. În notele din intervalul 15–18 mai scria: „D-rul Leon unde aproape zilnic îmi petrec după amiezele, cu entuziasmul şi dragostea lui de arte mă face să regret atâtea luni ce au trecut în neactivitate. Îmi procură modele, mă îndeamnă, mă răsfaţă, numai şi numai să lucrez, orice... şi pentru mine să formez un ciclu de lucrări ce vor marca pribegia mea în Iaşi”. Numele doctorului Leon şi al familiei acestuia reveneau adesea în jurnal, totdeauna însoţite de manifestarea neţărmuritei recunoştinţe pentru încrederea ce i-o insuflase şi încurajarea de a se dedica, din nou, artei, după perioada de mare durere interioară cauzată de separarea de familie, de soţie şi copii, ce rămăseseră în Bucureştii ocupaţi, în vreme ce el fusese evacuat în Moldova, împreună cu toţi ceilalţi profesori ai şcolii unde preda. „Cel mai important lucru în acest timp de desnădejde şi care mă priveşte numai pe mine – nota Petrescu pentru zilele de 6–14 iunie 1917 – este că «lucrez». Lucrez mai în toate zilele şi sper că această epocă de producţiune va continua încă multă vreme. Nu mi-am putut închipui că pot exista naturi de oameni ca D-rul Leon căruia-i datorez reluarea activităţei mele. Lui şi numai lui. Nedumerirea lui că eu pot lăsa să treacă zile şi luni fără să produc nimic, a sfârşit prin a mă provoca să încep. Şi când am hotărât acest lucru, au început să apară şi obiectele ce-mi lipseau, pânze, colori, pe care mi le-am putut înjgheba dupe la prieteni.

În toate zilele de la ora 2 la 8 sunt aşteptat cu nerăbdare la D-rul Leon care numai din plăcerea d-a mă vedea lucrând şi-a propus să nu-mi dea pace de fel până ce nu voi ajunge la un număr de vreo 200 de lucrări, cu care să deschid prima expoziţie la Bucureşti cu lucrări din «pribegie». Şi se simte atât de mâhnit când dintr-un motiv sau altul perd câte o zi!! Soldaţi, jidani, flori... până şi portretul meu... orice şi cu orice gen numai să produc o lucrare pe zi, în plin aer. (...)

Atât doctorul cât şi D-rele Leon parcă nu au alt scop decât să mă silească să produc, să produc mereu... şi simt că din ce în ce pasiunea lucrului mă cuprinde, dar o pasiune pe care o aveam în vremile începuturilor mele, în vremuri când lucram pentru plăcerea mea, iar nu a clienţilor. Ciudat lucru prietenia providenţială a acestui om rar.”

Artistul era atât de satisfăcut de prolificitatea la care ajunsese încât, pe 26 iunie, remarca:„Simt că mă refac şi eu la fel ca nenorocita noastră armată”. A urmat o pauză de 9 zile, între 27 iunie şi 5 iulie, în care nu mai scrisese jurnalul, dar pictase cu frenezie, aşa cum mărturisea în primele rânduri după reluarea notelor zilnice în care concentra perioada respectivă: „Dimineaţa stau în casă, iar după amiază lucrez la bunul şi noul meu amic D-rul Leon.

Acest nepreţuit prieten care m-a scuturat din apatia mea şi care aş putea zice mi-a pus cu de-a sila pensula şi paleta în mână, e atât de fericit că mă vede lucrând şi atât de vesel de apariţia unei noui lucrări, încât aş simţi o remuşcare faţă de dragostea lui dacă mi-ar slăbi ardoarea de a lucra de care sunt deocamdată coprins. Am ajuns la un număr de vreo 25 de lucrări pe care de altfel [dr. Leon] şi le ţine [notate] într-un carnet rând pe rând. În lipsa mea şi le expune, le priveşte, face asupra lor fel de fel de pronosticuri, le caută titluri. Iar eu lucrez cu plăcere şi curagiu lucrări ce mă interesează toate prin nota nouă ce pun în ele.

Fiind debarasat de «portrete comande» şi de preocuparea firească d-a împăca în acelaşi timp şi arta şi clientul (care de multe ori trece pe primul plan) acum nu mai lucrez decât pentru mine. Soldaţi, miliţieni, ruşi, jidani, etc. lucrări făcute afară, în lumina mare a curtei şi sub raza arzătoare a soarelui, lucrări ce nu le-aş fi putut executa în atelierul meu”.

Constin Petrescu se simţea eliberat de obligaţiile faţă de solicitanţii de portrete şi s-a dedicat iconografiei de război. A ajuns în zona Mărăşeştilor şi a făcut mai multe schiţe în creion cu tranşee şi adăposturi şi o mică pictură în ulei cu un cuib de mitralieră (Fig. 71), prezentate recent în expoziţia de la

Biblioteca Academiei Române mai sus-amintită[171]. Într-un adăpost inamic bombardat de artileria românească la Mărăşti a găsit o scrisoare adresată unui soldat german, pe nume Werner, datată 8 septembrie 1915, ce se păstrează la Casa Memorială Costin Petrescu din Bucureşti. A fost înrămată împreună cu o schiţă probabil a acelui adăpost cu tavanul din buşteni şi pereţii întăriţi cu împletituri de nuiele, pe a cărui laviţă se odihneşte un soldat român, unul dintre acei bravi care cuceriseră respectiva poziţie (Fig. 72).



Fig. 71. Costin Petrescu, *Cuib de mitralieră la Mărăşeşti*, ulei pe pânză, Casa Memorială Costin Petrescu.



Fig. 72. Costin Petrescu, *Adăpost la Mărăşti*, creion, Casa Memorială Costin Petrescu.

[171] Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit*., p. 73–74.



Fig. 73. Costin Petrescu, *Sergentul Silişteanu, eroul de la Dealul Porcului*, ulei pe pânză, Casa Memorială Costin Petrescu.



Fig. 74. Costin Petrescu, *Un circazian*, ulei pe pânză, colecție particulară.

Nu abandonase abordarea portretului pentru care era deosebit de calificat. Executa pentru propria-i plăcere chipuri de militari români sau străini. Între cei dintâi se evidențiază chipul mândru al *Sergentului Silișteanu*, eroul de la Dealul Porcului, ce i-a pozat cu casca pe cap și purtând pe piept „Virtutea militară" clasa I, Medalia militară franceză și medalia „Bărbăție și credință" clasa I (Fig. 73). Din privirea curajoasă, aruncată spre dreapta, se conturează o personalitate puternică, hotărâtă, plină de abnegație și bărbăție. Era atras, la fel ca mulți dintre confrați, de chipurile aliaților ruși. Încă din primele note zilnice, pe 9 mai, preciza: „Am început lucrul. Un cap de rus (cazac) care va fi urmat de o serie întreagă, modele procurate de către un colonel rus, Smidt la D-rul Leon". Este impresionant un chip de cerchez, cu mustața răsucită, căciula brumărie de oaie dată pe ceafă, și o căutătură pătrunzătoare, tăioasă, aruncată din ochii albaștri, ușor mijiți (Fig. 74). Vajnicul cavalerist era îmbrăcat în specificul caftan (cercheska) cu tuburile de cartușe pe piept iar la brâu se distingea mânerul de os lustruit al pumnalului (chindjal) ce era parte din armamentul tradițional al acestor aprigi războinici. Din aceeași suită făceau parte un bolșevic, un chip de ofițer și o ștafetă rusă. Dar nu scăpase totalmente nici de comenzile de portrete, așa cum a fost cazul cu acela al unui ofițer din vârful ierarhiei militare imperiale, generalul Nikolai Nikolaievici Golovin, șeful statului major al generalului Dmitri Șcerbacev, comandantul trupelor ruse din Moldova. Îl întâlnise pe acesta într-o plimbare prin Copou și, din discuția avută, aflase că acest bătrân soldat era sătul de război și afirma „că pacea trebuie să se facă cu orice preț căci nu mai poate fi suportabilă viața aceasta plină de groază și lipsuri", așa cum nota în jurnal pe 17 iulie, când menționa și faptul că-i va face un portret călare. Asupra acestei informații revenea pe 26 iulie, când menționa că-i făcea portretul și începuse să lege o bună prietenie.

Într-o fotografie a spațiului în care lucra pot fi identificate multe dintre picturile despre care artistul relata în jurnal: *Bolșevicul* în colțul din stânga jos, deasupra autoportretul cu pălărie, un alt autoportret așezat pe scaun, puțin spre stânga se vede, parțial, cerchezul cu căciula pe ceafă, apoi chipul unui civil, un portret de ofițer român, în mijloc dublul portret al unor *Milițieni* (tablou aflat actualmente la Muzeul de Artă Iași) iar dedesubt un cap de bătrân; în plan secund se observă compoziția de mai mari dimensiuni *Misitul*, lângă un alt cap de cerchez, un soldat român în picioare, niște flori și un alt portret neidentificat (Fig. 75). Pe marginea fotografiei stă scris, cu cerneală neagră „Colț din atelierul lui Costin Petrescu de la Iași, 1917".



Fig. 75. Colț din atelierul lui Costin Petrescu de la Iași, 1917, fotografie, Casa Memorială Costin Petrescu.

În noiembrie 1920, Costin Petrescu deschidea o expoziție personală la Ateneu unde a prezentat producția sa ieșeană. Într-o cronică pe care i-a consacrat-o Grigore Tăușan, versatul colaborator al ziarului

„Viitorul” (ce adesea îşi semna materialele cu pseudonimul Petronius), creaţia expozantului era apreciată ca egală, şi poate chiar superioară aceleia a unui înaintaş ce-şi făcuse un renume cu 40 de ani mai înainte, în vremea Războiului de Independenţă:„(...) Pânzele lui Costin Petrescu sunt contribuţii de mare artă la nemurirea epopeei războiului nostru, ca şi la eternizarea unor tipuri ce trăesc în jurul nostru. Din acest punct de vedere pictura lui Costin Petrescu este ceea ce tablourile lui Grigorescu au fost pentru războiul dela 1877, cu deosebirea însă că Grigorescu era un romantic care vedea numai latura de poesie în viaţă, pe când Costin Petrescu este un realist care pune pe pânză nu numai pe «dorobanţii» ce merg la atac în aureola unei victorii, dar şi pe oţeliţii ostaşi ce suferă, pe flămânzii şi pe goii soldaţi cari au făcut din suferinţele lor anonime, gloria unui neam”[172]. În catalogul tipărit cu acea ocazie, portretele combatanţilor erau grupate în două categorii „Ostaşii noştri” şi „Aliaţii noştri”[173]. (**Anexa 9**)

În decembrie 1918, ziarul „Neamul Românesc” anunţa că sculptorul Alexandru Severin, fost membru al grupului de artişti-soldaţi, îşi propunea să organizeze, în februarie 1919, „un salon numit al «războiului»” în care urmau a fi adunate „toate lucrările de artă (pictură şi sculptură) înfăţişând diferite scene din viaţa frontului”[174]. Se intenţiona a fi adunate lucrări atât de la artiştii din Iaşi cât şi de la cei „aflaţi în ţară”, adică în teritoriul ce se aflase, până recent, sub ocupaţia trupelor Puterilor Centrale.

Informaţii despre finalizarea aceastei salutare iniţiative nu au mai apărut în presă la începutul anului următor, dar în Capitala României Mari au fost organizate două expoziţii ce au reunit lucrări ale plasticienilor ce activaseră sub patronajul Marelui Cartier General. Este vorba, mai întâi de „Salonul sculptorilor români”, deschis în luna mai la Ateneu, în Sala Grigorescu şi de „Expoziţia Războiului naţional”, numită uneori „Expoziţia naţională Muzeul Armatei” dar şi „Expoziţia Ligii Culturale” – pentru că această organizaţie contribuise în mod esenţial la eveniment – organizată în timpul verii în localul unei şcoli primare de pe Strada Clemenţei. La cea dintâi, publicul bucureştean a putut vedea lucrările sculptorilor ce purtaseră uniformă: I. Iordănescu, Al. Călinescu, Anghel Chiciu, D. Măţăuanu, Al. Severin, G. Stănescu, I. Mateescu, la care s-au alăturat şi alţii precum Dimitrie Paciurea, Teodor Burcă, Horia Boambă, Irina Codreanu, I. Dimitriu-Bârlad, Spiridon Georgescu, George Dimitriu, D. Hăulică, Gh. Leonida, Victor Olteanu, Const. G. Mihăilescu[175]. Tematică militară a fost predominantă remarcându-se *La baionetă* şi *Miliţianul* de Călinescu, *Aruncătorul de grenade* de Dimitriu-Bârlad, *Grenadierul rănit* de Măţăuanu, *Ştafeta*, *Sanitarii* şi *Lumina celui fără de lumină* de Iordănescu, dar au existat şi lucrări cu subiecte paşnice, precum *Cap de expresie*, *Ţărancă* şi *La mămăligă* de Boambă, *Artist pribeag* de Chiciu, *Dor* şi *Adolescenţă* de Burcă, sau portretele de mare forţă ale lui Paciurea, *Beethoven* şi *Simplicitate*[176].

Cealaltă expoziţie era mai generală fiind, de fapt, o mostră de ceea ce se dorea a fi plănuitul Muzeu Militar: pe lângă tunurile artileriei române şi ale celei aliate ori acelea capturate de la inamic, în curte se aflau bucătării de campanie, cuptoare mobile de pâine, ambulanţe, atelajele serviciului telegrafic şi telefonic şi multe alte mijloace de transport, iar în săli erau reprezentate toate specialităţile armatei (infanteria, cavaleria, artileria, geniul, aviaţia şi marina, intendenţa, pirotehnia, serviciul sanitar)[177]. Într-una dintre săli fusese instalat chiar un imens balon captiv, care făcea senzaţie. Lucările de artă ale artiştilor de la M.C.G. erau repartizate printre exponatele de tehnică militară. Astfel, în sala infanteriei era panotată marea compoziţie *Regimentul 32 „Mircea” la atac*[178] de Troteanu şi o sculptură de Călinescu al cărei titlu nu era precizat, în aceea a marinei era *Scrisoarea din sat* a lui Petrescu Dragoe, în a geniului se aflau picturi de Traian Cornescu, Camil Ressu şi Nicolae Mantu şi sculpturi de Severin (alegoria *Moldova*) şi Spiridon Georgescu (*Avântul*, *Capturarea unui tun*) iar în aceea a Institutului Geografic al Armatei se aflau pânze de Ionescu-Doru şi Hârlescu şi sculpturi de Leonida şi Chiciu[179]. Cele patru desene în creion ale lui Stoica D. - dedicate istoricului N. Iorga: „Binefăcătorului meu, ce-i datorez tot” – erau mult apreciate de cronicarul „Neamului Românesc”[180]. Acesta remarcase şi *Prizonierii* lui Hârlescu sau cele trei pânze ale lui I. Christoloveanu (căruia-i scrie eronat numele drept Cristodoreanu), *Atacul*, *Ordonanţa*, şi *În tranşee*, dar critică destul de

[172] Gr. T. [Grigore Tăuşan], *Expoziţiile de pictură. Recentele manifestări esetice din Capitală*, în „Viitorul”, nr. 3809/27 noiembrie 1920, p. 1.

[173] *Expoziţia de pictură Costin Petrescu*, Palatul Ateneului, Sălile A. B. C., 14 Noiembrie–30 Noiembrie 1920, catalog.

[174] „Neamul Românesc”, nr. 347/16 decembrie 1918, p. 2.

[175] Alexis Macedonski, *Salonul sculptorilor*, în „Îndreptarea”, nr. 122/26 mai 1919, p. 1–2.

[176] *Ibidem*; Const. Tempeanu, *Primul salon al sculptorilor români*, în „Neamul Românesc”, nr. 105/23 mai 1919, p. 2.

[177] G. Vl. Răcoassa, *Expoziţia Ligii Culturale*, în „Neamul Românesc”, nr. 174/12 august 1919, p. 2.

[178] Titlul corect al lucrării lui Troteanu era *Atacul reg. 32 intanterie* aşa cum apărea în catalogul Expoziţiei de Pictură şi Sculptură a artiştilor mobilizaţi M.C.G., la nr. 37.

[179] Fulman, *O expoziţie naţională Muzeul Armatei*, în „Adevărul” nr. 10865/15 august 1919, p. 1.

[180] G. Vl. Răcoassa, *op. cit*.

aspru *Postul de comandă* al lui Ionescu-Doru, ce-l socoteşte un „tablou modest (...) unde redă în culoarea negricioasă spălăcită a lemnelor cojite proaspăt, scheletul unei şandramale care adăpostea instalaţiile de campanie a unui telefon şi unui pat ce servea şi de birou pentru hărţi”.

Contribuţia Ligii Culturale la această manifestare a fost să evidenţieze unitatea culturală a românilor din teritoriile proaspăt alipite la trupul Patriei, ilustrată prin gravuri, reproduceri după fresce din lăcaşuri de cult, manuscrise ardeleneşti şi maramureşene din secolele XV-XVIII, „vechi tipărituri de peste munţi” ori scrisorile comerciale ale negustorului sibian Hagi Constantin Pop cu care întreţinuseră relaţii boierii munteni şi olteni din intervalul 1760–1830[181] – publicate înante de Marele Război de savantul N. Iorga[182]. Ilustraţia contemporană era excelent reprezentată prin operele lui Stoica D. şi Horaţiu Dimitriu. Expoziţia era iniţial plănuită a fi vernisată pe 1 iulie şi urma să fie deschisă până pe 15 august[183] dar s-a inaugurat pe 8 iulie, în prezenţa familie regale şi a unui mare număr de oficialităţi[184]. Intrarea era gratuită, însă erau încurajate donaţiile în beneficiul Ligii Culturale. Fusese ales un spaţiu neconvenţinal de expunere în localul unei şcoli dar această opţiune vizase amplasamentul în centrul oraşului, pentru ca accesul publicului să fie facil şi astfel să fie atras un mare număr de vizitatori.

Acestea au fost ultimele prezentări publice, în expoziţii temporare, ale realizărilor artiştilor ce purtaseră uniforma şi-şi puseseră talentul în slujba armatei şi cauzei naţionale. După ce redeveniseră civili dar când încă se aflau la Iaşi, pe 9 martie 1918, o parte dintre ei au decis să fondeze Asociaţia „Arta română” a cărei primă expoziţie a avut loc, în luna aprilie, în sala deja consacrată din oraşul moldav, iar apoi şi-a mutat sediul la Bucureşti, debutând acolo cu o manifestare pe 21 martie 1919[185].

În condiţiile vitrege ale unui război ce debutase catastrofal într-o ţară nepregătită material pentru acest efort dar care, în câteva luni, deşi înjumătăţită, reuşise să renască precum un phoenix şi să stăvilească, energic, avansarea puternicelor şi experimentatelor trupe ale Puterilor Centrale, artiştii chemaţi sub drapel spre a nemuri eroismul românesc, au încercat, în Iaşul supraaglomerat şi lipsit de mijloace, toate privaţiunile combatanţilor de rând, şi-au riscat chiar viaţa la fel ca aceştia – unul fiind grav rănit – pentru a realiza o operă perenă, cu mare forţă evocatoare, în care au împletit, cu har şi inspiraţie, latura documentară, dorită şi solicitată de autorităţile militare, cu remarcabile calităţi plastice, spre imortalizarea epopeei ce a dus la înfătuirea României Mari.

ANEXE

1

Domnule Ministru

Subsemnaţii Locot. Theodorescu Sion pictor şi C. Medrea sculptor, cu onoare vă rugăm să binevoiţi a dispune încredinţarea atelierului (sus stânga) al şcoalei de arte-frumoase. Aceasta pentru a putea desvolta lucrările încredinţate de M.C.G. [Marele Cartier General] cu scopul de a forma un muzeu naţional militar.

În acest atelier am avut expoziţia şi am lucrat până în prezent.

Primiţi, vă rog, Domnule Ministru, încredinţarea înaltei stime ce vă păstrez.

Locot. Theodorescu-Sion
Locot. as. C. Medrea

Se va cere ajutorul Direcţiei
Ss indescifrabil

181 *Expoziţia războiului naţional*, în „Neamul Românesc”, nr. 144/9 iulie 1919, p. 2.
182 N. Iorga, *Scrisori de boieri şi negustori olteni şi munteni către casa de negoţ sibiiană Hagi Pop*, Bucureşti, 1906
183 *O expoziţie militară a marelui Război cu participarea Ligii Culturale*, în „Neamul Românesc”, nr. 134/26 iunie 1919, p. 1.
184 *Expoziţia războiului naţional*, în „Neamul Românesc”, nr. 144/9 iulie 1919, p. 2.
185 Barbu Brezianu, *op. cit*., p. 145, 147; Petre Oprea, *Artele plastice la Bucureşti şi la Iaşi în timpul Primului Război Mondial (1916–1918)*, în „Studii Muzeale” vol. V/1971, p. 56, 58; Claudiu Paradais, *Ştefan Dimitrescu*, Bucureşti, 1978, p. 9–10.

25/9/917
În original direcţiunei şcoalei de arte frumoase spre a referi
Ss indescifrabil

26 Seprembrie 1917
Se va supune cererea Consiliului profesoral fiind numai două clase libere pentru cursurile şcoalei şi se va refera onor. Ministerului.
Director Gh. Popovici

Arhivele Naţionale, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 255/1917, f. 86

2

Proces Verbal
No. 334
Astăzi în 27 Septembre 1917

Subsemnaţii, profesorii Şcoalei de Belle Arte din Iaşi, luând cunoştinţă de cererea adresată D-lui Ministru al Instrucţiunei şi Cultelor de către Dnii Teodorescu Sion şi C. Medrea, să li se pună la disposiţiune unul din atelierele Şcoalei, cerere înaintată în original Dlui Director al Şcoalei de către Onor. Minister spre a refera, şi care ne-a fost supusă desbaterei fiind în chestiune funcţionarea Şcoalei;

Subsemnaţii constatând că sunt disponibile numai două ateliere şi acestea de abia suficiente pentru ţinerea cursurilor cu un orar concentrat, celelalte încăperi fiind ocupate de birourile Marelui Cartier General rusesc şi de Arhiva Conservatorului de Muzică şi Artă dramatică, pentu aceste motive

Consiliul se vede nevoit a nu opina favorabil asupra sus zisei cereri

Drept care am încheiat prezentul Proces Verbal

Preşedinte Gh. Popovici

Membrii Dr. Possa
S. Mureşianu
N. Costin
Octav Băncilă
I . Mateescu

Arhivele Naţionale, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 255/1917, f. 85

3

Domnule Ministru

Subsemnaţii pictori şi sculptori, mobilizaţi la Marele Cartier General, avem onoare a vă face cunoscut că, pentru a putea executa lucrările ce ne-am propus a face fiecare pentru viitorul muzeu naţional am ocupat sala de sculptură de la parter din localul şcoalei de Arte Frumoase. Această sală înainte de a fi ocupată de noi era transformată în dormitor rusesc şi nu a fost evacuată decât în urma intervenţiei artiştilor pe lângă Comandamentul rus.

Astăzi ne vedem însă somaţi de Dl. Director al Şcoalei de Arte-Frumoase de a părăsi această sală, invocând ordinul Ministerului de Culte No. 4385 prin care se cere direcţiunei şcoalei „de a pune la dispoziţia conservatorului de muzică o sală pentru arhivă şi bibliotecă."

Domnule Ministru, ştiu că Domnia Voastră ne-aţi protejat ori de câte ori a fost nevoie şi de aceia ne permitem a vă ruga să bine voiţi a da ordin să fim lăsaţi mai departe a lucra în acest atelier.

Vă rugăm cu atât mai mult cu cât am început lucrări mari cari nu mai pot fi transportate în altă parte, din lipsă de săli sau încăperi luminoase şi spaţioase. În cazul contrar am fi condamnaţi a ne perde lucrările începute şi condamnaţi a nu mai avea putinţa de a lucra.

În speranţa că cererea noastră va fi apreciată de Domnia Voastră, vă mulţumim respectuos.

Pictori: Troteanu Remus
Const. Petrescu-Dragoe
T.Tomescu
Sculptori: D. Mățăuanu
I. Iordănescu

Dnu Secretar General e rugat a cerceta şi a ne refera

În adevăr cele două săli de jos ale atelierului Şcoalei de belle arte sunt ocupate de câți va pictori şi sculptori pe care i-am găsit lucrând şi nu mai pot fi evacuați. Li se va îngădui să rămână în condiții de a păstra averea şcoalei în bună orânduială, de a păstra curățenia, de a nu mai depune lemne netăiate în ateliere. E bine ca D. Director al Şcoalei de belle arte din Iaşi, care are în cele din urmă răspundere asupra imobilului şi averei să supravegheze iar Domnii artişti să nu se socoată jigniți pentru această supraveghere necesară.

I. Simonescu

Se aprobă
S'a comunicat deja D. Director că se mențin în sală
Ss indescifrabil

Arhivele Naționale, Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 255/1917, f. 92-92 verso

4

Printr-o exposiție de pictură...

D. Nichifor Crainic a greşit considerând exposiția deschisă în localul Şcolii de Frumoase Arte ca o exposiție de artă asupra operelor de pictură şi sculptură ale căreia să se poată rosti judecăți estetice, – fiecare pornind de la punctul său de vedere: unii, ca dumnealui, preferând producțiuni moderniste, în care lucrurile au alte forme şi alte culori decât acelea cu care sunt deprinşi ochii noştri de ființe omeneşti comune, alții oprindu-se, din vechiu obiceiu, pe care nicio teorie estetică nu-l va putea stârpi, înaintea pânzelor cari, prin aspectul lor mai practic, fără ceruri care cad în blocuri vinete şi fantasme de soldați legați la cap cari trec prin nesfârşiri lugubre, îi sperie mai puțin.

Ni se spune - şi înțelegem şi fără aceasta – că Marele Cartier [General] a vrut numai să expuie *documentele de războiu* pe care le-a cerut de la deosebiții artişti, mai noi sau mai vechi, cari poartă uniforma, din cauza artei lor sau numai din simpla datorie de luptători.

Dar atunci, să mi se dea voie, ca unui istoric, să spun că scopul n-a fost îndeajuns atins şi, deoarece zilele de la Mărăşeşti şi de la Mărăşti nu se mai pot întoarce pentru a «posa», e păcat!

Pe vremuri mai vechi, care aveau şi ele bunătatea lor, pe urma armatelor mergeau desemnatori cari urmăriau *tipurile şi momentele*, şi condeiul lor, prins de frigurile tragediei umane, schița din fugă pe unele şi pe altele, dând în adevăr, după prelucrarea cuvenită, *pagini de istorie*. Acestea se adăugiau apoi la memorii, la cărțile care povesteau urmaşilor, şi atâția cetitori înțelegeau mai ales prin aceasta.

Până la ultimele lupte n-a fost războiu care să nu fi fost fixat în acest chip de creionul harnic al oamenilor cu talent cari *ştiau de ce sunt acolo* . Ce prețioase sunt pentru noi schițele străinilor cari ne-au văzut luptându-ne în 1877-78! Uneori şi câte un pictor mare se opria, adânc emoționat înaintea imenselor jertfe pentru cele mai înalte idealuri şi pentru cele mai respectate datorii. Atunci *războiul însuşi*, întreg, total, se înfățişa minții lor creatoare, care găsia *simbolul*, unul sau mai multe, şi-l fixa penru veşnicie pe pânză. Gândiți-vă la Raffet, la Vereşciaghin, la Nicolae Grigorescu. Ori una, ori alta...

Artiştii noştri au fost destul de modeşti pentru întâia misiune, a schițelor exacte, ori destul de puternici şi inspirați pentru cea din urmă?

Am admirat ca totdeauna larga visiune epică a lui Stoica, am prins ici şi colo câte un colț de ruină, câte un front de luptători – de ce să i se zică d-lui Emilian Lăzărescu, care şi-a învățat cinstit meşteşugul

«fotograf»? – şi, cu multă simpatie, la sculptori, cari, aceştia, nu pot presinta documentul, am descoperit mlădiere şi fineţă la d. Hette, adevăr şi o mare putere de expresie la tânărul Chiciu.

Şi apoi? Apoi m-am pierdut în visiunile personale ale deosebiţilor creatori de şcoli ori în cel dintâiu examen de originalitate al şcolarilor - şi profesorilor – de coloare şi desemn. Fiecare cu formula lui, dar noi... Noi, egoiştii, voiam puţintel şi folosul nostru...

N. Iorga

„Neamul Românesc” nr. 33/3 februarie 1918, p. 1

5

Pictura şi sculptura militară

Nebănuite comori de artă plastică adăposteşte Muzeul militar din Parcul Carol, Bucureşti.

Scene înălţătoare de vitejie, de sacrificiu şi patriotism, din războiul de întregirea Neamului, prinse de artiştii pictori şi sculptori, pe linia de luptă sau în apropierea ei, formează o bogată colecţie artistică care se încadrează fericit cu celelalte comori de tehnică militară din acest muzeu.

Clădirea Muzeului militar nu are săli cu lumina bogată a sălilor speciale de expoziţie, de aceea o parte din picturile aninate pe ziduri sau sculpturile rânduite prin colţurile acestui muzeu nu apar, decât cu mici excepţii, în lumina necesară care să evidenţieze clar compoziţia, tehnica sau măcar subiectul lor.

Sindicatul artelor frumoase, reproducând aceste opere în revista „Pictura şi Sculptura”, împlineşte o datorie faţă de Muzeul militar, faţă de public şi artiştii autori ai acestor valoroase lucrări.

În Muzeul militar sunt multe şi puternice compoziţii, cu scene mişcătoare cari vorbesc despre eroismul românesc de la Jiu, Olt, Oituz, Mărăşti, Mărăşeşti, Tisa, etc. şi cu episoade din timpul ocupării Buda-Pestei de către armata română, scene cari vor vorbi nu numai Istoriei Artei ci şi Istoriei Neamului, ambele menite să pună în adevărata lumină geniul poporului român.

Graţie faptului că artiştii pictori şi sculptori români au primit de la Marele Cartier General însărcinarea de a merge pe front în primele linii de luptă pentru a face schiţe de resboi, Muzeul militar posedă azi picturi şi sculpturi, cele mai de seamă, din punct de vedere istoric-militar.

Alături de tablourile şi schiţele marelui pictor Grigorescu, o sumedenie de schiţe de la Smârdan, Plevna, Griviţa, etc. stau cu demnitate tablourile şi schiţele pictorilor: D. Stoica, Costin Petrescu, T. Sion (sic), N. Mantu, Hârlescu, D. Brăescu, Ştefan Dumitrescu (sic), Petrescu-Dragoe, Băeşu, Bordenache, Troteanu, Cornescu, Al. Poitevin, Săulescu, etc. şi ale sculptorilor: O. Han, I. Iordănescu, I. Mateescu, D. Măţăuanu, D. Paciurea, Călinescu, Jalea, Dimitriu-Bîrlad, Severin, Spiridon Georgescu, Tudor Gheorghe, Medrea, etc.

Muzeul militar trebue văzut de toţi aceia ce simt cât de puţin măcar, în sufletul lor sentimentul naţional.

Acolo copii vor sădi în inima şi mintea lor, mai bine ca ori unde, noţiunea de eroism şi jertfă. Acolo tineretul de azi va înţelege cum şi cu ce preţ s-a înfăptuit România-mare. Muzeul militar trebue să fie altarul de închinăciune al celor de mâine cari, ca şi cei de eri, vor fi chemaţi să apere Patria şi Tronul.

Conducătorii muzeului militar fac, în postul ce ocupă, nu numai o datorie dictată de slujbă ci apostolat pentru ridicarea Neamului. Fiecare glonţişor care a străbătut cândva peptul unui voinic este aşezat, cu mâna Domniilor lor în muzeu, la loc de onoare. Drapelele, relicve sfinte ale Neamului românesc, sub ale căror cute au căzut sute de mii de ostaşi sunt ţinute în mâinile conducătorilor acestui muzeu cu sfinţenia cu care preotul poartă, în faţa altarului, Sfintele Daruri. În mâinile Domniilor lor operele artiştilor sunt ca şi icoanele în mâinile credincioşilor. Onoare acestor militari distinşi în al căror suflet Dumnezeu a pus un deosebit sentiment de devotament pentru ţară, de iubire pentru trecutul Neamului şi de înţelegere pentru sufletele de artişti.

De aceea pictorii şi sculptorii nutresc o vie recunoştinţă şi vorbesc cu admiraţie de D-nu General Constandache, Preşedintele Muzeului Militar, Maior Traian Popa Liseanu, Directorul Muzeului, Căpitan Lazăr sub Director şi Căpitan Căpşuneanu, şeful serviciului tehnic.

II [I. Iordănescu]

„Pictura şi Sculptura” nr. 2/ mai 1935, p. 3–5

6

ISER, marele nostru Iser, colaboratorul de vremuri bune şi vremuri rele al „Faclei” e iarăşi printre noi. Pacea ni l-a adus cu o întreagă colecţie de opere profunde, grave, admirabil realizate; şi e poate unul din rarele daruri frumoase ale păcei noastre nenorocite.

Odată cu apariţia „Omului Liber” Iser îşi deschide expoziţia lucrărilor făcute în timpul războiului, în sala de depeşe a ziarului nostru.

Iser expune pentru întâia oară la Iaşi opera lui complectă şi e o mare mulţumire pentru noi şi o mândrie că i-am putut pune la dispoziţie o sală modestă dar prietenoasă, în Iaşul acesta plin de săli somptuoase pentru cârciumi şi pentru cluburi.

Iser se va simţi astfel încă odată în atmosfera caldă a vechii noastre camaraderii: nouă ni se părea că retrăim vremurile eroice de luptă şi de entuziasm de odinioară şi cititorii noştri, cu puţin efort de imaginaţie, vor adăoga desemnurile lui Iser paginilor cenzurate ale „Omului Liber” ca să regăsească „Facla” lor de altădată.

„Omul Liber” nr. 1/28 aprilie 1918, p. 2

7
ISER

Iser a fost mobilizat. Dar nu la M. C. G. în calitate de pictor. Ci într-un orăşel de provincie, ca simplu soldat. Deci, n-a farnientat cotidian pe strada Lăpuşneanu. N-a avut nici un loc între expozanţii M. C. G.-ului.

Iser a condus, în fiecare dimineaţă, o grupă de soldaţi – pe străzi prăfuite şi întortocheate. A alergat – vecinic acelaşi, înalt spătos cu havana în colţul gurii, cu un sul de hărţi sub braţ - la tipografie. De-acolo, la nu ştiu ce institut... A desenat hărţi şi-a ilustrat menu-uri pentru mese copioase. A mers şi pe front ca să lucreze nu ştiu ce...

Între timp, a făcut şi artă. Artă grăbită – ca înseşi subiectele pe care le „prindea” în schiţele lui, nimic sau prea puţin din prăvăluirea desfăşurare a luptei. Nimic din convenţionalul obuzelor duşmane. Nimic din eroismul, care înfloreşte cu cât mai bogat cu atât mai anemic – în zilele acestea. Ci numai înfăţişeri răzleţe, dar dureros de adevărate. Numai fragmente minunate, cari – îmbinate ca pietrele unui mozaic – pot da impresia totală a crâncenei încercări de oameni.

Iei un convoi de prizonieri, într-o zi noroioasă, iernatică, - chirciţi, îngheţaţi de frig între santinelele noastre. Colo – un rănit d-al nostru, cu capul oblojit, cu măna bandajată – calcă sfios, rezimându-se anevoe în puşcă. Îi simţi durerea – nu din crisparea feţei ci din întreaga-i atitudine, din mişcarea piciorului, din cumpănirea trupului. Alături – un cap de rus – lat, gras, cu şapca pe-o parte – cu privirea blândă în adâncul căreia luceşte o dungă ca tăişul unei săbii. Şi toţi se mişcă încet, ca umbrele din «Infernul» lui Dante, asupra cărora apăsau grelele cămăşi de plumb...

Iser nu e un artist al amănuntelor. Dimpotrivă. El simplifică natura la minimum posibil, înlătură tot ce e de prisos şi nu statorniceşte decât trăsătura semnificativă, hotărâtoare. La Iser, linia, ca linie, nu există decât un gând. Pe hârtie, linia e o dungă de lumină, sau de întuneric, pierzându-se într-o măiastră dăşirare de alb şi negru.

Iser vede. Nu compune. N-are fantezie decât un realist. Dar, în cadrul realităţii – gândeşte plastic. De aceea, pictura lui e satiră, ascuţită ca şi umbrele cari o compun. O satiră viguroasă prin fireasca-i simplitate.

Iser pătrunde. Ochiul lui trece peste linia feţii, ca să se oprească în cuta sufletului. El, într-o trăsătură, încheagă o atitudine, un caracter, o stare psihică... De aceea, fie că desenează bulgăroaice din Cadrilater, fie că prinde larg profilul unui politician, fie că schiţează capul unui tătar sau siluetele de pe plaja de la Mamaia, fie că desenează soldaţi în preajma focului, soldaţi în avan-posturi, soldaţi în marş, răniţi, pribegi, Iser rămâne acelaşi cântăreţ al vieţii, - aşa cum e ea – rea sau bună, frumoasă sau urâtă, dar vecinic bogată în aspecte...

Tudor Ioan Teodorescu

„Omul Liber” nr. 6/5 mai 1918, p. 2

8

Cum se lucrează un tablou de război

De curând s-a expus în galeria de tablouri a Academiei din Londra un tablou al pictorului F. Matania, cunoscutul ilustrator al revistei «The Sphere». Numele tabloului e «Neuve Chapelle 1915». Modul cum a fost lucrat acest tablou e cât se poate de interesant.

În timpul marei bătălii de la Neuve-Chapelle, Matania pleacă din sat cu caetul de schiţe şi cu paleta spre a doua linie de tranşee. Pentru a ajunge până acolo trebue să se târască pe pământ o distanţă de un kilometru, în timp ce gloanţele îi şueră pe la ureche.

În sfârşit ajunse la un loc favorabil şi începu să deseneze. Însemna fiecare amănunt şi prindea cu atenţie nuanţele când, la cinci metri de el o granată făcu explozie. Trebui să se refugieze într-o tranşee şi să-şi curețe de ţărână tot materialul său de pictură.

După ce termină cu schiţarea adevăratului câmp de luptă, plecă la Londra şi săpă în grădina lui tranşee, aşeză saci de nisip şi aranjă un câmp de bătălie în miniatură. Aduse modele pe care le îmbrăcă cu uniformele aduse şi le aşeză în poziţiile schiţate la Neuve Chapelle. Aşa îşi putu termina tabloul.

„Scena” nr. 192/22 iulie 1918

9

Expoziţia de pictură Costin Petrescu, Palatul Ateneului, Sălile A. B. C.
14 Noiembrie – 30 Noiembrie 1920

(...) 14. În amintirea celor căzuţi (tablou comemorativ pentru Banca Naţională)
15. Exodul
16. *În urmărire* (episod din bătălia de la Mărăşti)
17. *Trecerea munţilor* (noaptea de 14 august 1916)
18. *Schiţa tabloului Bătălia de la Mărăşti* (pentru un mare tablou în lucru)
(...) *Ostaşii noştri*
39. *Un viteaz* (Tilică Alexandru a luat parte la 54 de atacuri)
40. *Sergentul Silişteanu* (eroul de la Dealul Porcului)
41. *Marin Artileristu*
42. *Miliţianu Vraghie*
43. *Ştafetă călare*
44. *Doi miliţieni*
Aliaţii noştri
45. *Un bolşevik*
46. *Un circasian*
47. *Calul generalului Golovin*
48. *Un infanterist*
49. *Bolşevic*

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA DESENELOR LUI EMIL DAMIAN DIN TIMPUL MARELUI RĂZBOI

(colecția Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române)

de CĂTĂLINA MACOVEI

Abstract: *Emil Damian was a classmate of Constantin Brâncuşi at the Fine Arts School in Bucharest. After 1902, we meet him in Paris, where his studio is located. He is still close to Brâncuşi and to other Romanian artists who either study in Paris or visit its museums. The Library of the Romanian Academy has several drawings by this artist, unjustly ignored both by critics and collectors. Portraits, landscapes and several battlefront sketches, which present particular interest since the artist actually fought in WWI, all constitute a statement of the painters remarkable talent. The hardships of war weakened his health, eventually leading to his death in 1918. Emil Damian was known to his contemporaries as an accomplished colorist, endowed with great strength and simplicity of means. His drawings poignantly portray the human face, capturing in just a few lines the gist of a particular action and the free movement of his subjects. Even if he was friends with some artistic main figures of the Interbellum, Damian's own creation and especially his wartime sketches are revealed to the scientific reader here, for the first time.*

Keywords: Brancuşi's classmate; unknown battlefront sketches; Parisian studio.

Emil Damian este fiul pictorului-preot Vasile Damian. Născut la 22 august 1860 în satul Dămileni, județul Dorohoi,Vasile Damian intră în 1875 la seminarul de la Socola şi în 1880 se sfințeşte preot la Biserica din Târgul Rădăuți. Când este numit preot la biserica Cetățuia din Iaşi, se înscrie la Şcoala de Belle Arte de aici. Vasile Damian pictează numeroase biserici; după terminarea Şcolii de Belle Arte, zugrăveşte biserica Dochia din jud. Neamț, apoi biserica Fârtăneşti, jud. Covurlui, Sf. Treime de la Tei din Bucureşti, în 1898, Sf. Ştefan-Cuibu cu Barză din Bucureşti, Sf. Mina tot din Bucureşti, tâmpla bisericii Brezoianu din Bucureşti şi altele[1].

Emil, fiul lui Vasile Damian, se naşte la 1 martie1881, la Rădăuți, județul Suceava. Intră la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti, unde îl vedem într-o fotografie din 1902 care reprezenta elevii şcolii alături de profesorul Wladislaw Hegel[2]. (Fig. 1)

La Şcoala de Belle Arte din Bucureşti îl cunoaşte şi se împrieteneşte cu Constantin Brâncuşi. Cei doi prieteni se regăsesc la Paris, iar în 1905 sunt printre membrii Asociației „Cercle des étudiants roumains", care includea personalități diferite precum G. Enescu, Traian Vuia, Aurel Vlaicu, Henri Coandă, C. Livaditti, Duiliu Marcu, Ion Pillat, Niculae Pillat, Ştefan Popescu, Theodorescu-Sion, N. Dărăscu, C. Ressu, Solomon Basile Marbé, Constantin Nedelcu şi alții[3].

La Paris, Emil Damian este admis la 16 martie 1908 la École Nationale Supérieure des Beaux Arts, în atelierul lui Luc-Olivier Merson (1846–1920), pe care îl frecventează până în 1911[4] – de la artistul francez învață construcția compoziției.

Dintr-o carte poştală trimisă prietenului Constantin Brâncuşi pe 24 august 1908 reiese că artistul a făcut o vizită la Londra, oraş care îi fascinează mai mult decât Parisul şi unde ar fi vrut să se stabilească[5].

Dar Parisul, cu atmosfera lui romantică îl apropie de pictorița Zoe Bucurescu, cu care se căsătoreşte în 1910 şi de compozitorul Dimitrie Cuclin, devenit după moartea pictorului, soțul Zoei Cuclin. Într-o scrisoare

[1] Lucian Predescu, *Enciclopedia* -fişe bibliografice; prin bunăvoința Drei Adriana Dumitran.

[2] Ioana Beldiman, *De la Şcoala de Belle Arte la Academia de Arte frumoase. Pictori bucureşteni 1864–1948*, Bucureşti, 2014, p. 232.

[3] Barbu Brezianu, *Constantin Brâncuşi*, Bucureşti, 1999, p. 21.

[4] Gabriel Badea-Păun, *Pictori români în Franța. 1834–1939*, Bucureşti, 2012, p. 93.

[5] Doina Lemeny şi Cristian Robert Velescu, *Brâncuşi inedit*, Bucureşti, 2004, p. 186.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 75–100, Bucureşti, 2017

către Brâncuşi, căruia Damian i se adresează cu apelativul de alint „moşule”, vedem că cei doi soţi locuiau la Paris, în 20, rue des Martyrs, unde Brâncuşi îi vizita pentru mici agape[6].



Fig. 1. Fotografie din 1902 care reprezenta elevii şcolii de Belle Arte alături de profesorul Wladislaw Hegel.
La poziţia 13 este Emil Damian, UNARTE.

Câteva schiţe fugare surprinse de Emil Damian redau colţuri pline de pitoresc ale Parisului, ca şi viaţa tumultoasă de aici; admirăm perspectiva unui colţ de oraş, surprins de pe balconul unei clădiri cu cariatide purtând felinare divers ornamentate (Fig. 2), un aspect sugestiv din metroul parizian, sugerat de becurile luminoase aflate peste capetele călătorilor şi care se pierd spre fundul vagonului (Fig. 3), aglomeraţia siluetelor feminine şi a bărbaţilor cu melon stând relaxaţi pe băncile unui parc parizian (Fig. 4) sau schiţe de femei gureşe conversând şi prezentându-şi rochiile şi pălăriile la modă (Fig. 5).

Pare-se că artistul este foarte îndrăgostit de soţia sa pe care o redă în ipostaze diferite, fie în trăsături nervoase care îi acoperă misterios faţa (Fig. 6), sau în superba schiţă în care admirăm o femeie elegantă aşezată pe scaun şi alte două schiţe de capete ale aceleiaşi femei, după aparenţe reprezentând-o tot pe Zoe Damian (Fig. 7).

Foarte multe portrete care o redau pe Zoe se află la Muzeul Naţional de Artă şi provin din donaţia Zoe şi Dimitrie Cuclin, sunt studii de portret, realizate într-o gamă foarte modernă, care aminteşte modul de tratare grafică a lui Edouard Manet, cu umbrele şi volumele realizate prin haşurări strânse, nervoase, creând un adevărat joc cinetic.

O altă figură, pentru noi enigmatică, dat fiind că nu cunoaştem biografia artistului în profunzime, este aceea a surorii sale, fie surâzătoare, privită din faţă (Fig. 8) şi cea în care este aprofundată în lectură (Fig. 9), după informaţiile furnizate de donatori; în schiţele prietenului de familie Dimitrie Cuclin, se reflectă atitudinea

6 Doina Lemeny şi Cristian Robert Velescu, *op. cit.*, p.186; 187.

concentrat-gânditoare, în concordanță cu sensibilitatea scriitorului, filozofului şi muzicianului (Fig. 10), surprins într-un moment al creației, într-o bibliotecă sugerată de construcția fundalului printr-un joc al formelor puternic haşurate.



Fig. 2. Colț dintr-o clădire, cu corpuri de iluminat, Paris, conté, B.A.R.inv. 14466.



Fig. 3. Aspect din metroul parizian, conté, B.A.R.inv. 14448.



Fig. 4. Într-un parc la Paris, conté, cu accente de cretă albă, B.A.R.inv. 14449.



Fig. 5. Femei conversând, sanguină, B.A.R. inv. 14460.



Fig. 6. Portretul soției, Zoe Damian, conté, cărbune, B.A.R. inv. 12418.



Fig. 7. Schițe de femei așezate, conté, B.A.R. inv. 14441.



Fig. 8. Portretul surorii lui Emil Damian, conté , B.A.R. inv. 14436.



Fig. 9. Sora lui Emil Damian, citind, conté , B.A.R.inv. 14438.

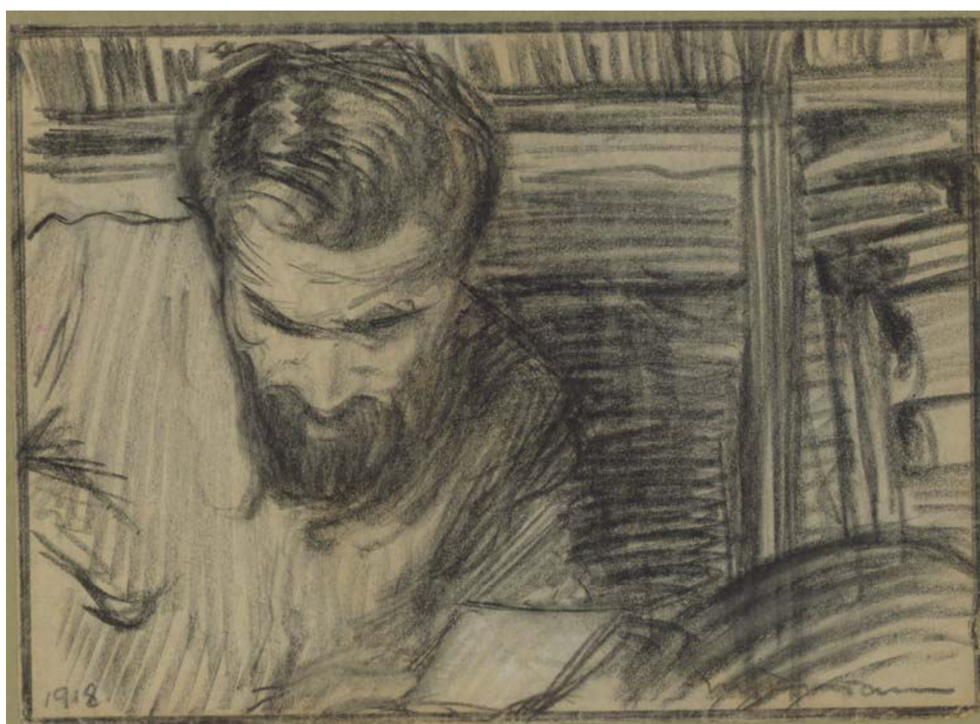


Fig. 10. Portretul compozitorului şi filozofului Dimitrie Cuclin, cărbune, B.A.R. inv. 12421.

În 11 septembrie 1914 cei doi soți se întorc în țară, pe ruta Negotin-Radugovatz-Gruia-Turnu Severin şi se opresc la Bucureşti[7]. Aristul este recrutat pentru 12 zile (după cum însuşi declară într-o scrisoare către „Moşul" Brâncuşi); este desconcentrat în 10/23 octombrie 1914, împreună cu Dimitrie Cuclin[8].

Este interesant că există 3 cărți poştale datate 30 septembrie 1914, de la Marsilia, 3 octombrie 1914 de la Malta şi 6 octombrie 1914 din Salonic, semnată de cei patru prieteni-soții Damian, Th. Andreescu şi Dimitrie Cuclin, ceea ce ar însemnat că Zoe şi Emil Damian au călătorit după întoarcerea în țară şi recrutare.

Între 1914–1915 îl regăsim pe artist în Dobrogea, de unde redă în schițe fugare aspecte pitoreşti din diferite oraşe de acolo; din Tulcea, cu ambarcațiunile încărcate ale pescarilor şi apa pierzându-se în zare, desen datat 1914 (Fig. 11), imagini ale portului golaş cu cherhanalele străjuite de un felinar, deja din 1915 (Fig. 12), ca şi căsuțele umbrite de verdeață, cu un copil pescar, figură singuratică în peisajul din Mangalia (Fig. 13), strada cu ulița dreaptă dominată de minaretul unei geamii (Fig. 14) şi alte numeroase schițe de mişcare, precum siluetele unor pescari în diferite poziții (Fig. 15), schițe de cai aşezați la căruță, studii de capete de cai (Fig. 16), creionate pe perioada anilor petrecuți pe țărmul Dobrogei. Aceste studii de peisaj se opresc asupra unor instantanee specifice locului, dar în care figura umană se întrezăreşte fugar.



Fig. 11. Amabarcațiuni în Tulcea, conté , B.A.R. inv. 14467.

Artistul este trimis pe front, iar mai târziu face parte dintre cei 35 artişti de pe lângă Marele Cartier General din Iaşi, grup cu care participă la *Expoziția de Pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați, M.C.G.*, din ianuarie 1918, menționat în catalog cu creionul.

La scurt timp, la 12 mai 1919, artistul moare la Bucureşti, în urma rănilor căpătate în război[9]; „el s-a stins în momentul când era mai dornic de viață şi de muncă şi când parcă ne surâdea şi nouă o licărire de noroc „îi scria Zoe Damian lui Brâncuşi, imediat după moartea artistului.

Singulare în colecțiile din țară, desenele de la Bibliotecii Academiei referitoare la războiul dintre 1916–1918 ne-au atras în special atenția, dat fiind că această conflagrație l-a marcat pe artist, atât fizic, dar mai ales psihic. Ele demonstrează „însuşirile umane, finețea sufletească [şi arta plină de forță] pe care începuse s-o creeze" mărturisea într-o scrisoare prietenul său Brâncuşi.

---

7 *Ibidem*, p. 186.
8 *Ibidem*, p. 176 scrisoarea lui Dimitrie Cuclin către C.Brâncuşi, ca şi cea a lui Emil Damian către acesta, p. 186.
9 Petru Comarnescu, în prefața catalogului *Expoziției retrospective Zoe Cuclin*, din 1969, scrie că artistul a murit în 1918.



Fig. 12. Peisaj din Tulcea, conté , B.A.R. inv. 14475.



Fig. 13. Peisaj din Mangalia, conté, B.A.R.inv.14469.



Fig. 14. Peisaj cu geamie din Mangalia, conté, B.A.R. inv. 14472.

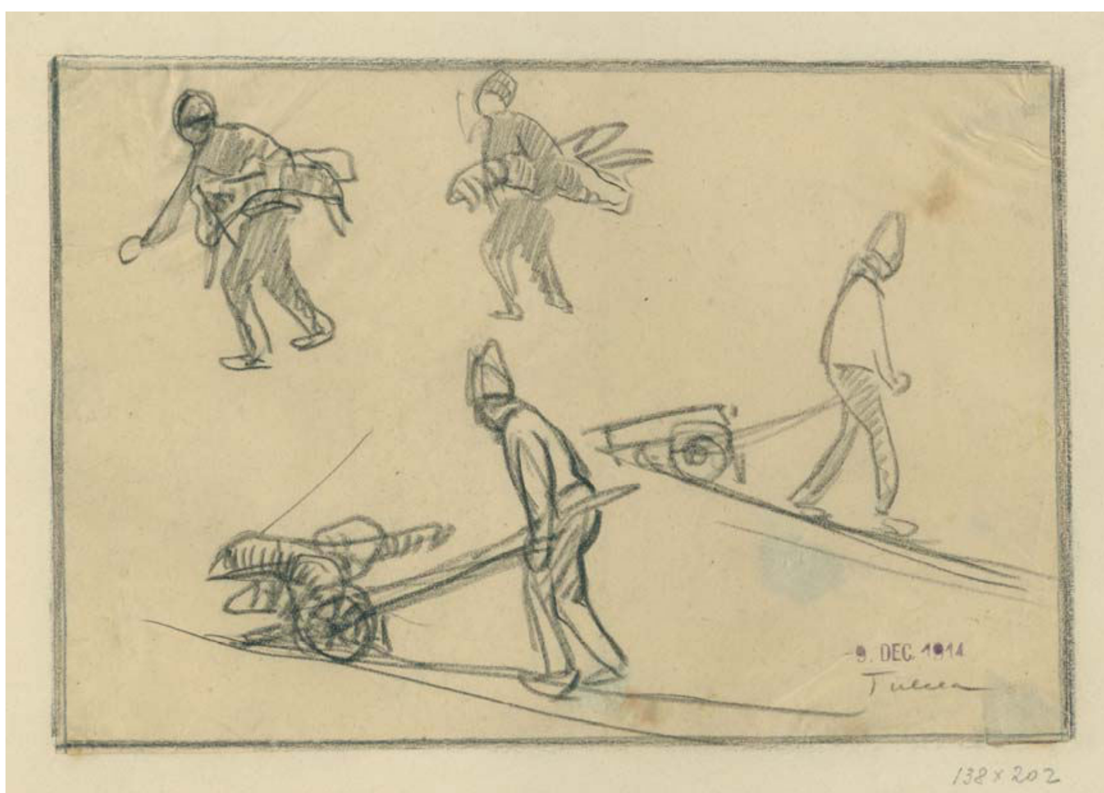


Fig. 15. Schițe de mişcare, conté, B.A.R. inv. 14477.

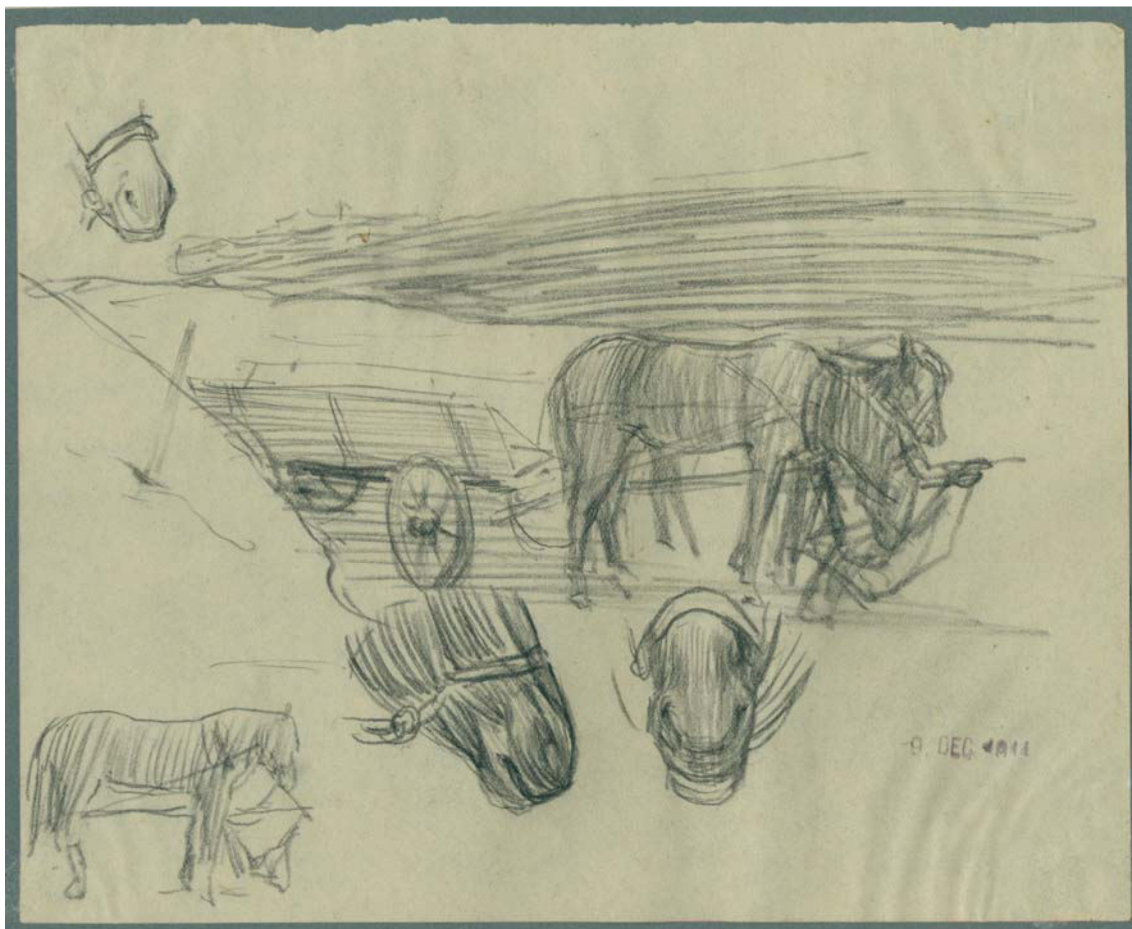


Fig. 16. Studiu de căruță cu cai, conté, B.A.R. inv. 14478.

Cabinetul de stampe posedă 65 de desene lucrate de Emil Damian, provenind tot din donația Zoe Cuclin, portrete, scene de gen, peisaje, schițe de animale şi două carnete de schițe.

În aceste desene Damian se dovedeşte a fi un fin portretist, cum reiese din studiile de portret ale unor soldați sau ofițeri alături de care a luptat. *Amicul Bărbulescu* (Fig. 17) este redat din profil, într-o ipostază cu capelă şi în alta cu capul descoperit, văzut trei sferturi către privitor, ca şi *Portretul amintindu-l pe amicul Bărbulescu, bustul unui ofițer* (Fig. 18), cu capelă, cu barbă, întors trei sferturi către privitor, cu privirea dârză, desen pe care îl regăsim în unul dintre caietele de schițe din colecție (la pag. 94) sau un alt portret compozițional *Studiu redând un cap de soldat,* după aspect asemănător cu cel intitulat *Amicul Bărbulescu,* studiu supradimensionat, încadrat de doi ostaşi morți, unul aflat sub portretul soldatului, foarte bine poziționat față de raccourci-ul portretului şi celălalt, în dreapta – uşor supradimensionat şi el – un trup în cădere, desen aproape simbolic, oglindind forța eroului soldat (Fig. 19).

Silueta nesigură a *Prizonierului bavarez de la Pădureni* (Fig. 20) degajă decepție şi neputință, în timp ce *Portretul de militar* (Fig. 21) este chintesența suferinței şi a tragismului; lucrat în conture puternice, cu haşurări care creează volume, cu joc de umbre şi lumini obținute prin trăsături adânci de cărbune şi linii lungi şi ferme, în ochii bărbatului, adânciți în orbite citeşti gânduri nostalgice şi dramatism, fața este brăzdată, iar umerii căzuți a neputință.

Toate exemplele şi altele strecurate în paginile carnetelor de schițe sunt creații care îl definesc ca pe un fin pshiholog al figurii umane.

De asemenea, pictorul se opreşte asupra unor momente de pe câmpul de luptă, pe care le redă în schițele de mişcare (Fig. 22, 23) lucrate nervos, poziția trupului fiind transpusă prin conture haşurate sau estompate, sugerând modul de realizare a ansamblul compoziției. Ne putem opri la desenul datat 2 doctombrie 1916, un studiu al soldatului rănit la Oituz (Fig. 24); mişcarea este nesfârşită, aproape cinematografică, ea referindu-se la o parte tensionată a corpului, care se cabrează în gestul căderii, mâna acoperă ochii şi simți exact ce a gândit artistul în fața acestui incident tragic.

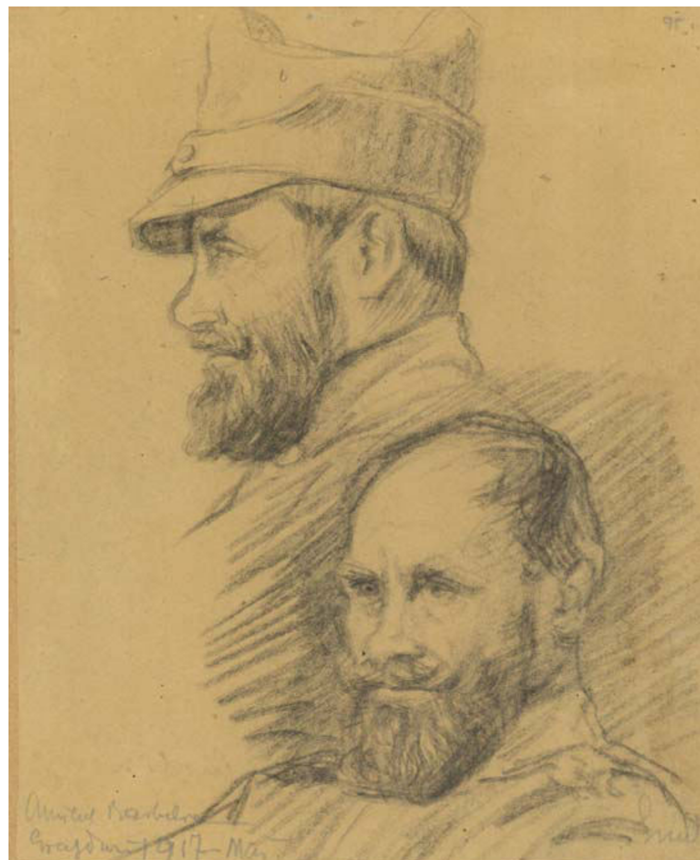


Fig. 17. Amicul Bărbulescu, conté, B.A.R. inv. 12410.

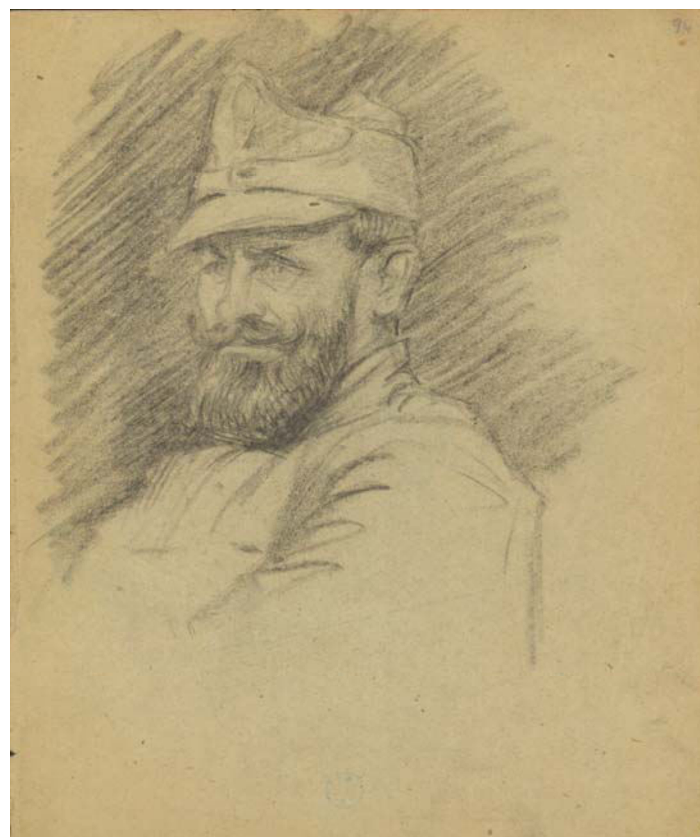


Fig. 18. Foaie de schițe cu portretul unui ofițer, conté, B.A.R.inv. ADII 94, pag. 94.



Fig. 19. Portret de militar şi schiţe de soldaţi, conté şi sanguină, B.A.R.inv. 14439.



Fig. 20. Prizonier bavarez de la Pădureni, conté, B.A.R.inv. 12411.



Fig. 21. Profil de militar, conté, cărbune, B.A.R.inv.14445.



Fig. 22. Schițe de soldați văzuți din spate, conté, B.A.R.inv.12412.



Fig. 23. Schiţe de soldaţi văzuţi din spate,conté, B.A.R.inv.14456.



Fig. 24. Schiţă de soldat lovit la Oituz, conté, B.A.R.inv12417.

Compozițiile cu subiecte care se desfășoară în peisaj sunt câteodată mai puțin reușite; în peisajul cu soldatul care parcă se ascunde între copaci, figura umană este uşor şarjată (Fig. 25), soldatul îşi asociază pădurea protectoare în timpul luptelor din 1916, gest pe care artistul îl realizează simbolic prin folosirea aceleiaşi culori de acuarelă pentru figura soldatului şi pentru arborii monumentali, detaşându-se de fondul redat în culori diluate. Un alt desen reprezentând corturile aşezate sub corolele copacilor (Fig. 26) are semnificația simbolică a anamorfozei om-natura protectoare, integrată vieții cotidiene.

Damian creează şi peisaje compoziționale, în care figura umană se contopeşte cu natura, *Soldatul sprijinindu-se în puşcă* (Fig. 27), *Pentru luptele de la Valea Trotuşului* (Fig. 28) sunt mai curând studii de portret în peisaj, figura dominând alegoric elementele de natură, căpătând forța hiperbolizată a imaginii războinicului; jocul creionului şi al cărbunelui curge fără întreruperi, contururile sunt obținute prin linii paralele, arareori încrucişate, volumele sunt create prin estompă sau haşurări paralele.

În desenul său Damian nu caută, dar obține efecte prin viguroase contraste dintre umbră şi lumină, desenele sale sunt studii amănunțite, studii de compoziție, în care desenul este un element tratat în sine, iar expresia este plastică, sugerând ponderea materială a lucrurilor.

Foarte interesante sunt caietele de schițe, inventariate la ADII95, în care găsim doar câteva desene referitoare la război, dar mai ales ADII 94 un adevărat jurnal al conflictului din 1917, poate mai tensionat decât cel scris de N. Tonitza şi C. Vlădescu, în lagărul de la Kîrdjali.

Dacă cei doi (N. Tonitza şi C. Vlădescu) îşi ocupau timpul şi cu mici picanterii erotico-politice, aduceau o tiparniță pentru a-şi multiplica manuscrisul, Damian nu vede în jur decât aspecte din peisajul dezolant al războiului, din nesfârşitele zile de campanie sumbre, pline de mizerie şi foamete.

Jurnalul începe cu o schiță însoțită de câteva rânduri în franceză, despre filosofia „acceptării lumii aşa cum este cu legile ei, fără comentarii inutile... prin alianța trupului cu sufletul şi rațiunea, apoi cu ordinea umană şi cea mondială, acesta fiind actul de credință prin excelență”.

Fiecare pagină ilustrează zilele de trudă la instrucție, momentele de linişte în fața focurilor în tabără, carele cu provizii, insuficiente de multe ori, tristele evenimente la moartea unui camarad, fie el şi „câinele Hector”.

Fiecare schiță este atent studiată, poziția corpului, a brațului, atmosfera din jurul trupurilor în mişcare sau repaos, perspectiva largă a pozițiilor de luptă situată între dealuri, fiecare pare descompusă în gesturile esențiale.

Desenul artistului este foarte modern, el surprinde esența gestului şarjat, soldatul când încarcă puşca, când ocheşte sau îşi trăieşte amintirile şi dorul de casă lângă corturile din campament.

Concluzia cu care încheie jurnalul, prin care artistul încearcă să definească zbaterea soldatului în fața ororilor războiului este că acesta trebuie să fie stimulat de mândrie sau frică pentru a acționa, pentru a porni în luptă şi până la sfârşit înțelege duplicitatea celor care l-au antrenat în conflict: *Pour agir il leur faut le picotement de la vanité ou le fouet de la peur.. Mais quand leur apparaît la verité ils lui jettent des pierres.....couvrent d’or les porteurs de mensonges?*

Damian este tributar curentelor cu care venise în contact la Paris, expresionismului reprezentat de grupul de artişti din jurul lui Toulouse-Lautrec sau a neoimpresinismului, care îl învață să acceseze o nouă viziune modernă, să depăşească atitudinea pasivă în fața realității şi-l îndreaptă spre nevoia de a o interpreta.

Ca şi alți contemporani de talent precum Ştefan Dimitrescu, I. Iser, Jean Al. Steriadi, C. Ressu, Damian a desenat zeci de studii în creion moale sau cărbune, în cazul de față, pe foi de carnet sau foi volante surprinzând aspecte ale unei realități a cărei viteză de mişcare îl luau prin surprindere.

Linia sa nu vibrează, ca la Steriadi, ci este fermă, hotărâtă, am putea spune chiar ascuțită, ca la Petraşcu, dar totdeauna sensibilă la frumusețea, dar şi la tragedia care îl copleşea. Uneori simțim în contururi o anume rigiditate sentimentală, o dorință de concret, o materialitate a volumelor asemănătoare cu cea a lui Petraşcu, alteori ductul devine fluid, parcă pierzând din corporalitate, astfel încât artistul este el însuşi surprins de ritmul scriituri sale, care se sincronizează cu nebunia din jur.

Mai ales în studiile de portret observăm o punere în pagină şi o corporalitate regăsită şi la Theodorescu Sion, poate fiindcă amândoi au frecventat atelierul lui Luc-Olivier Merson, un joc al contururilor pe care autorul le multiplică prin reveniri, haşurări sau folosirea împreună a conte-ului şi a cărbunelui, pentru a crea o forță de expresie care tinde spre monumentalitate, o picturalitate colorată, prin contrastul liniei şi fondului vibrat.

Observăm măiastra punere în pagină a compoziției, fiecare desen parcă umple foaia, tema este multiplicată pentru a reda ideea şi mai ales mişcarea.



Fig. 25. Soldat în pădure, acuarelă, B.A.R.inv.12416.



Fig. 26. Corturi, creion negru şi brun, B.A.R.inv.12414.



Fig. 27. Soldat sprijinindu-se în puşcă, conté, cărbune, B.A.R.inv.14444.



Fig. 28. Pe valea Trotuşului, cărbune, urme de pastel, B.A.R.inv.14440.

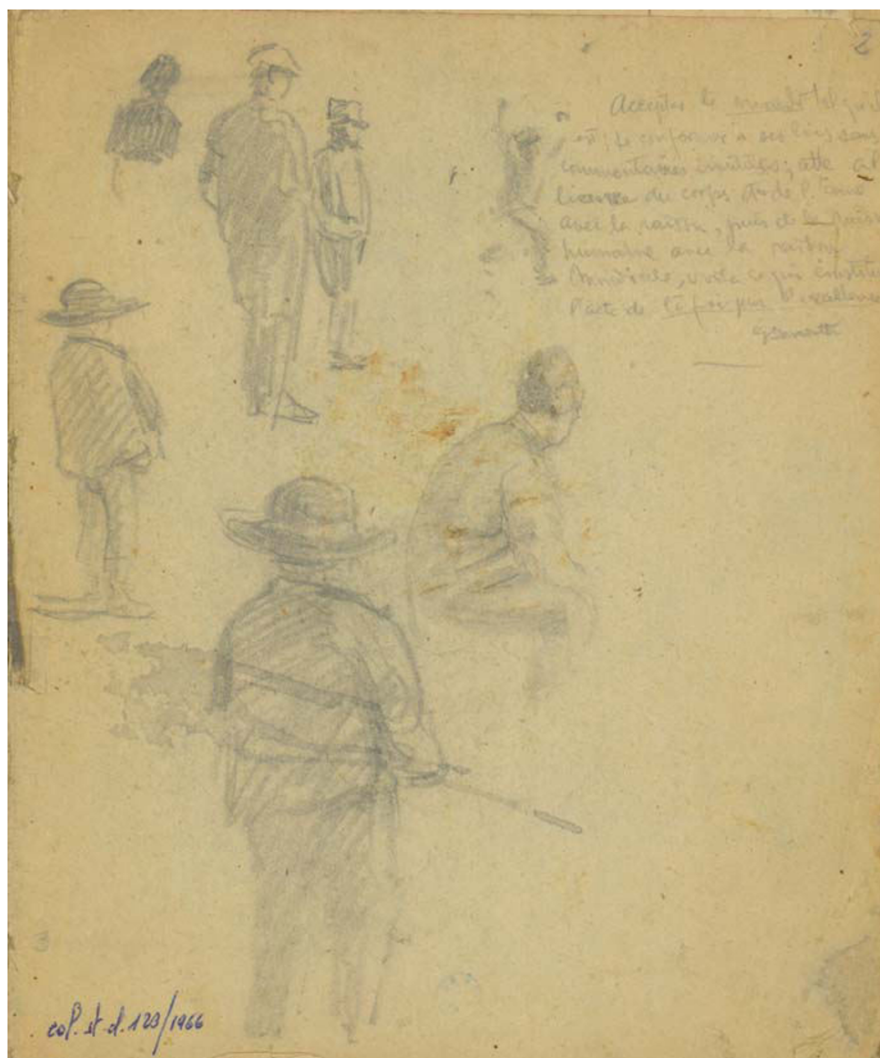


Fig. 29. Foaie de schițe, creion, B.A.R.inv.ADII94, pag. 2.



Fig. 30. Soldat încărcându-şi puşca, creion, B.A.R.inv.ADII94, pag. 67.



Fig. 31. Soldat pe poziție, conté, B.A.R.inv.ADII94, pag. 72.



Fig. 32. Schițe de soldați pe gânduri,conté, B.A.R.inv.ADII94, pag.



Fig. 33. Soldați în fața corturilor, creion, B.A.R.inv.ADII94, pag. 9.



Fig. 34. Viața de zi cu zi în tabără, sanguină, B.A.R.inv.ADII94, pag. 39.

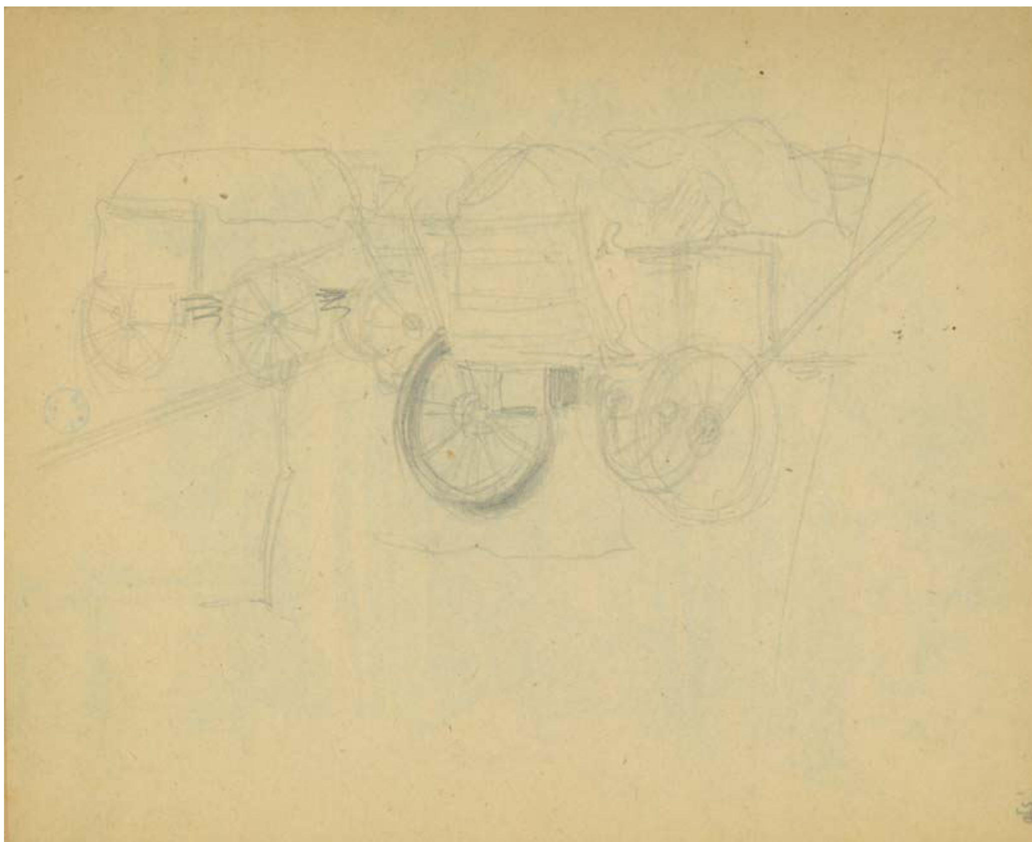


Fig. 35. Carele cu provizii, creion, B.A.R.inv.ADII94, pag. 50.



Fig. 36. În repaos la umbra copacului, cărbune, B.A.R.inv.ADII94, pag. 76.



Fig. 37. La atac, cărbune, B.A.R.inv.ADII94, pag. 80.



Fig. 38. Doi soldați odihnindu-se, cărbune, B.A.R.inv.ADII94, pag. 83.



Fig. 39. Soldat rănit,cărbune, estompă, B.A.R.inv.ADII94, pag. 71.

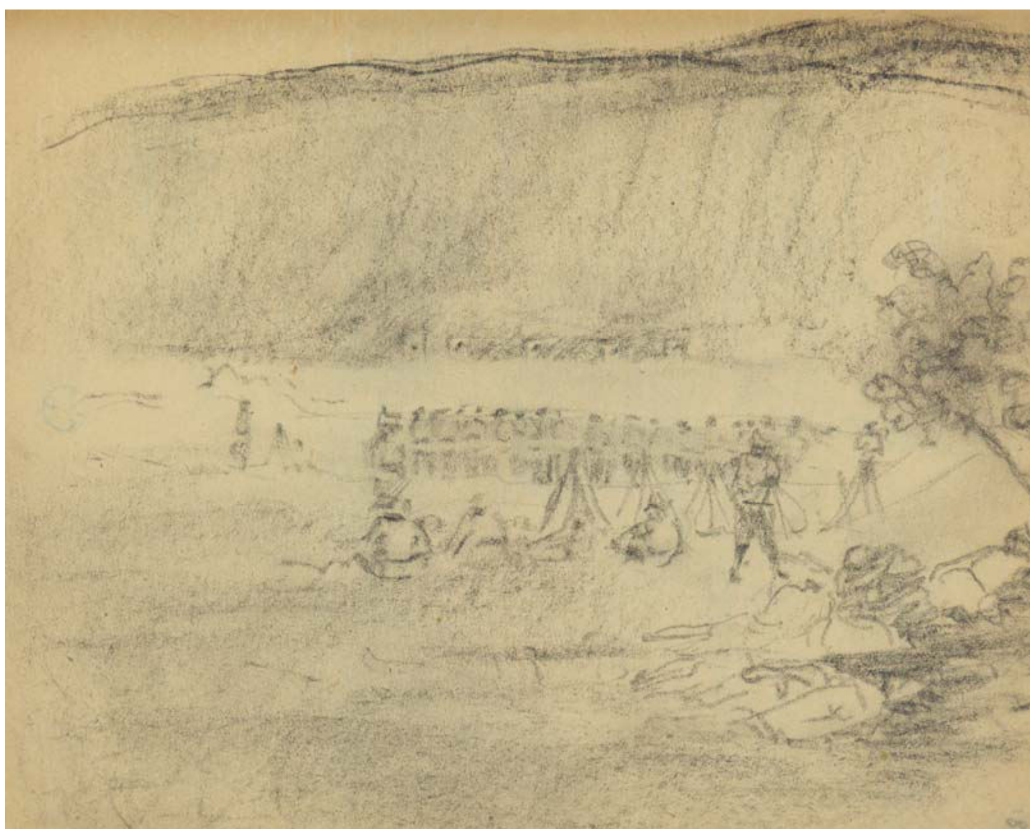


Fig. 40. Instrucție, cărbune, estompă, B.A.R.inv.ADII94, pag. 84.



Fig. 41. Soldații trenului de luptă ai Reg. 80 infanterie înseamnă locul de veci al lui HECTOR, câine devotat, 15 iunie 1917, conté, B.A.R.inv.ADII94, pag. 86.

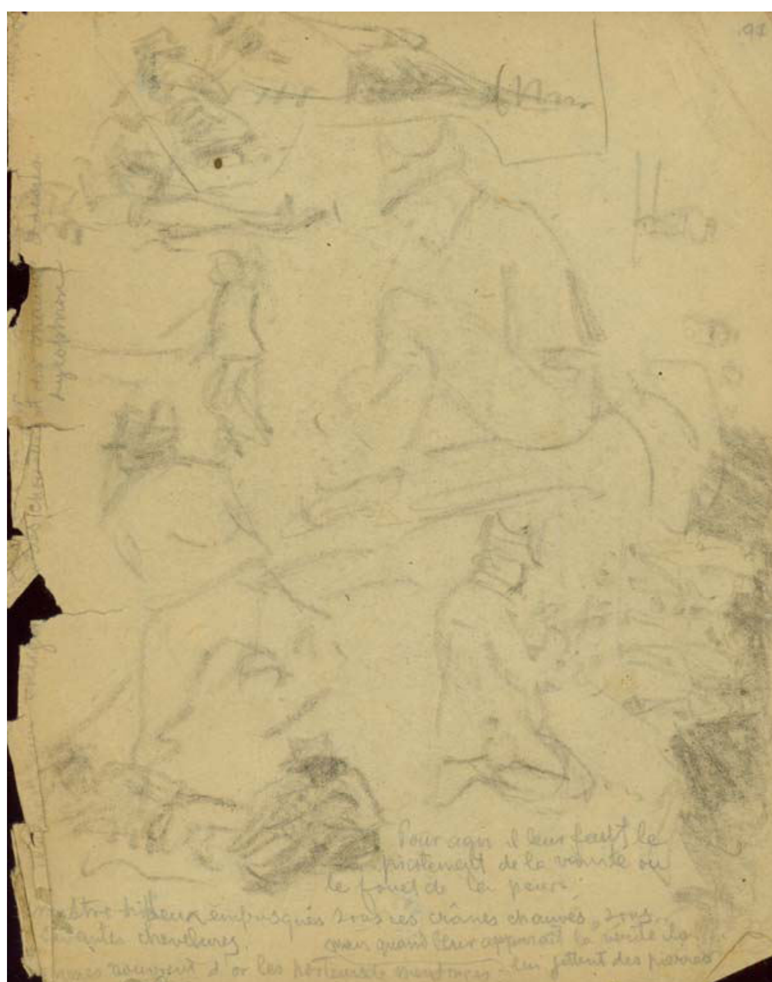


Fig. 42. Foaie de schițe cu soldați şi text, conté, B.A.R.inv.ADII94, pag. 97.

Damian nu foloseşte culoarea prea des şi nici nu are nevoie să o utilizeze, ea se impune din alternanța volum-mişcare, din suprapunerea diferitelor mijloace tehnice folosite, din jocul luminii şi umbrei care construieşte compoziția.

Este aproape imposibil să defineşti valoarea estetică a unui artist a cărui operă nu ai studiat-o în toate valențele sale, dar forța de expresie a desenelor lui şi mai ales verdictele contemporanilor, precum Brâncuşi, ale criticilor, ca Petru Comarnescu, ne fac să sperăm că aprofundarea creației realizate într-o perioadă de timp nedrept de scurtă, merită toată atenția şi vor fi relevante.

INVENTING MODERN PHOTOMONTAGE 1918: TRANSDISCIPLINARY PRECEDENTS IN PROTO MODERN PHOTOGRAPHY

by STEVE YATES
(New Mexico)

Abstract: *Prototypes in modern photography were established throughout the visual arts worldwide in the first decades of the twentieth century. Growing experimentation and innovation beyond traditional art practices reflected a historic shift in new directions. Questioning the function and use of the camera, photographs, and a wide range of photographic processes, redefined the key role that photography played in modern art. Artists set precedents with a wide range of forms of proto modern photography.*

Keywords: Photograms; Talbot; modern photomontage; Russian Avant-garde; modern photomontage in Germany; Gustavs Klucis.

Progressing from within the limitations of the medium, to inventing cross influences between various media. Traditional definitions were rewritten as the borders between mediums disappeared. *Modern photomontage* was one of many outgrowths of transdisciplinary approaches and methods that were invented by avant-gardes throughout Europe. Complex by nature and developed as a modern art form independently, it most often combined various mixtures of media. Modern photomontage like other forms of proto modern photography was solely defined by the intent of the artist across disciplines[1].

Photographers, artists, theorists, and critics contributed to the wide-ranging development of proto modern photography. Central to the establishment of interdisciplinary practices was advanced curricula established in some of the first modern schools of art, architecture and design. The Bauhaus in Germany and Vkhutemas (State Higher Art and Technical Studios) in Russia opened in late 1919–1920 backed by their national governments. Unprecedented programs and teaching were developed by the first generation of modernists.

However, early forms of proto modern photography were explored primarily by independent experiments and unconventional approaches by artists outside the classroom. Faculty members advanced innovations with photography first hand in their studios by individual practices and experiments. Various forms of photography were actively introduced into the classroom thanks to teaching by the avant-garde rather than centered in the new curricula of schools in both countries[2]. At the second location after the Weimar Bauhaus, the first chemical laboratory for photography was built for the Master artists in Dessau in 1926. Four years before the German school closed in 1933, Walter Peterhans taught a separate course in photography. As modern art began to be targeted in both countries by the late 1920s and early 1930s, their unprecedented, international historical achievements were increasingly limited, ideologically contained and redirected, and virtually eliminated from the public sphere. Decreasingly supported as the two schools ended in closures by waves of political and sociological downturns that excluded modernism in any form.

[1] The term was first introduced in the lecture “Modern Photomontage in the Age of Proto Modern Photography” by the author for the International Conference “Formal Experiments and Innovations of Avant-Garde Art from the Perspective of Social Culture and Art Theory” organized and hosted by the Latvian National Museum of Art and the Goethe-Institut Riga, October 7-8, 2014.

[2] Limited aspects of the teaching history can be found in monographs of the avant-garde and modern art publications noting some of photography’s various roles. Historical references include Christina Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven and London, 1983; John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism*, Thames and Hudson, Inc., New York, 1988; Peter Hahn, *Experiment Bauhaus*, Das Bauhaus-Archiv, German edition, Berlin (West), 1988; Jeannine Fiedler, *Photography and the Bauhaus*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 101–120, Bucureşti, 2017

In 1918–1919, the Stroganov School in Moscow opened first and second national workshops in art without programmed curricula to "sweep the past and lay the foundations of an original higher art teaching structure". Expecting to organize a new basis drawn from the Renaissance model that actually lasted only the first year. Students and artists demanded a more "objective method of teaching" between multiple disciplines, opting for revolutionary directions that replaced academic classicism. Opening the doors to a formal program with experimental teaching methods and initiatives using past and a variety of emerging media. Vkhutemas was established by combining the two workshops for the reformation of artistic education in the "new style" to begin. Faculties in painting, sculpture, architecture, metalworking and woodworking, ceramics, textiles and graphic arts established experimental participation based in their own experimental practices. Interdisciplinary introductory courses led to specialized areas of study in color, graphic construction, volume, space, and psychoanalytical methods.[3] Basically photography found in various media became regarded as another source of materials.

The emergence of proto modern photography in the era of new technological means and media that influenced the genesis of both schools, moved beyond rudimentary pedagogical instruction. Photographic experiments were explored especially with other disciplines in the studio. Nevertheless, proto modern innovations played a growing instrumental role in enlarging the teaching process. Modern photomontage became part of the new genre of multimedia. Representing part of a more progressive role in art with less definition than means. Exploration became central to inventive determination, helping to restructure new purpose in design, aesthetics and meaning. Existing primarily outside the formal classroom as a catalyst for an array of related printed media in various forms.

The first school devoted to modern photography by faculty, curriculum and practice opened in 1914. The Clarence H. White School in New York shared fundamental principles of art history with modern art and design. Russian-born, American cubist painter Max Weber, who studied with Matisse, knew Picasso, and was active with the New Society of American Artists in Paris, began lecturing for White's classes at New York's Columbia University in 1910. The same year Weber arranged the first American exhibition for painter Henri Rousseau at Alfred Stieglitz's 291 Gallery. Stieglitz also selected Weber's modern paintings for Younger American Painters, the first survey of modernism that exhibited his work with Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, and Eduard (later Edward) Steichen among others. Weber designed the photography installation and poster for Stieglitz's *International Exhibition of Pictorial Photography* in Buffalo, New York. The next year he exhibited his own work at the 291 Gallery[4].

As a trained artist in various mediums including painting, prints, drawings, and his Cubist books, Weber contributed modernist perspectives for photography students as a founding faculty member of the Clarence White School. His close artistic relationships with friends also represented the first generation of modern photographers, such as Alvin Langdon Coburn, who he also met in 1910.[5] Weber's special lectures at the White School beginning in 1914 continued while Coburn, Paul Strand and other photographers were invited as guest lecturers. At the same time they began establish their formative and distinctive aesthetic styles in proto modern photography. Coburn in 1911 and Strand in 1916, while students such as Bernard Shea Horne experimented with related modern forms of expression by the camera (Fig. 1–3)[6].

Strand specified his modern definition of "objective" photography in what he viewed as the distinct and separate boundaries of the medium. "Photography…finds its *raison d'être*, like all media, in a complete uniqueness of means. This is an absolute unqualified objectivity. Unlike the other arts, which are really anti-photographic, this objectivity is of the very essence of photography, its contributions and at the same time its limitation…. The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use"[7]. In contrast, Coburn mixed various photographic media and chemistries inside and outside of the darkroom. From black and white gelatin silver photographs, to platinum and gum bichromate printing, to photogravure with ink on paper and

[3] Selim Khan-Magomedov, *Vhutemas, Moscou 1920–1930*, Volume 1, Editions du Regard, Paris, 1990, 13. Vkhutemas is the Russian acronym for Высшие художественно-технические мастерские, Vysshiye gosudarstvennye khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskiye, State Higher Art and Technical Studios.

[4] Percy North, Max Weber, *The Cubist Decade 1910–1920*, High Museum of Art, Atlanta, 1991, 22.

[5] Coburn wrote to Gertrude Stein in Paris on April 30, 1913 "I first became interested in the work of the modern [Clarence White] school through my friend Max Weber". Estate of Max Weber, Santa Fe, New Mexico.

[6] Introductory research of early, proto modern forms of photography including the Clarence White School are found in the essay "The Artist and the Critic" along with the preface and catalog for the initial exhibition on the subject, *Proto Modern Photography*, Museum of New Mexico, Santa Fe, 1992. Exhibited at the International Museum of Photography at George Eastman House in Rochester, New York the following year. Request for the author to research, curate and write about the "new chapter" came after years of discussions with preeminent, photography art historian Beaumont Newhall, founder of the Photography Department at The Museum of Modern Art in New York. Research, exhibtion and catalog funded by the National Endowment for the Arts.

[7] [Paul Strand], "Photography", *Camera Work*, 49–50, 1917, 3.

experimenting by mixing the processes. Proto modern photography existed in many forms and moved in various directions depending on the individual style, processes, methods, materials and mastery of the proto modernists.

Weber helped institute the establishment of the curriculum at the White School with art history and its universal principles related to modern practices, theory and design. His lectures at the School on aesthetics were written in the autumn of 1914. The series of talks delivered to the first generation of modern photography students was published in June 1916 as *Essays on Art*. "Whatever form of so-called modern art might yet be invented or evolved," he wrote, "time, as always will decide whether its modernity or newness shall ever ripen with age and become part of tradition" (Fig. 4)[8]. Various forms of proto modern photography and art were underway at the time around the world. Pure approaches to the medium were mastered along with transdisciplinary advances in multimedia. Including modern photomontage invented through an ever-expanding range of artistic practices, innovations and an assortment of definitions based on the artist's intent.

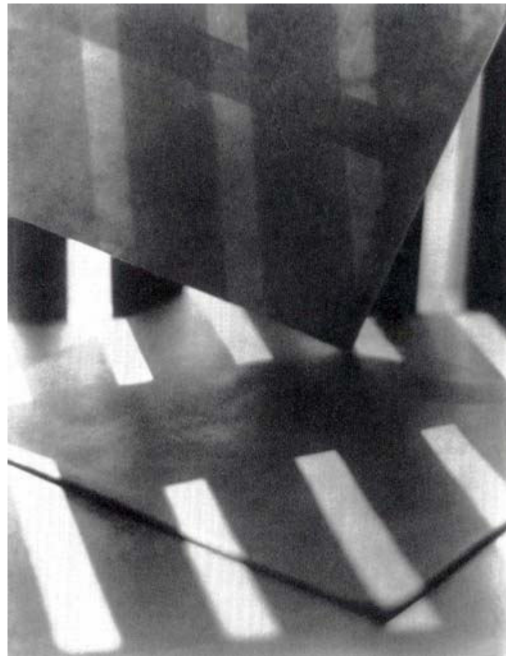
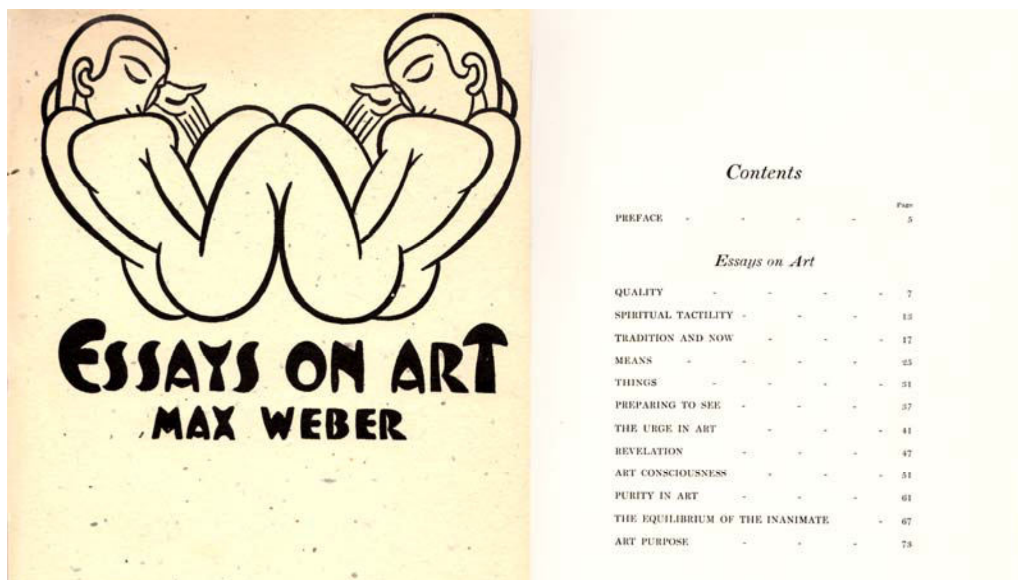


Fig. 3. Bernard Shea Horne, *untitled*, platinum photograph, platinum photograph, c1916–1917, Estate of Max Weber, Santa Fe, New Mexico.



ESSAYS ON ART
MAX WEBER

Contents

Fig. 4. Max Weber, *Essays on Art*, William Edwin Rudge, New York, 1916, cover and contents. Estate of Max Weber, Santa Fe, New Mexico.

[8] Max Weber, *Essays on Art*, William Edwin Rudge, New York, 1916, 10. Estate of Max Weber, Santa Fe, New Mexico.

Other historical precedents provide related contexts to the future developments that led to the inventions of modern photomontage in 1918. Beginning with the first experimental methods leading to the inventions of photography during the 1830s. Including the first chemical prints made without a camera negative as well as related printmaking with ink on paper. The inventor of the modern technique of photography, William Henry Fox Talbot set precedents with paper prints, the negative and positive process of camera photographs and the first books of photographs *Pencil of Nature*, 1844–1846. Leading to a variety of related photographic processes in the late nineteenth and early twentieth centuries including various photomechanical prints made with ink on paper, using various forms of photography. Talbot established his invention of photography as a diverse artistic medium in many directions.

He first positioned items from nature such as leaves and objects by exposing them arranged on his light-sensitive papers. Creating what he termed "photogenic drawings" that were unique montages of light and dark shapes and silhouettes made by light**.** Hand-made light-sensitive papers were developed and fixed permanently by his chemical process. This led to placing light-sensitive papers inside the camera to create negative images made with the lens. Then contact printed to make positives, which became a primary invention of photography with chemical process that Talbot wrote about and presented to the English Royal Society on January 31, 1839[9]. The positive and negative process was central to photography practices for almost 150 years until digital technologies began to replace the basic chemical method, returning to ink on paper in the late twentieth century.

Alternatively the unique negative-less photographs, or photogenic drawings, were also printed as ink on paper with other media such as woodcut engravings. First produced on the cover of *The Mirror* on April 20, 1839 (Figure 5)[10]. Noted as a "Fac-simile of photogenic drawing" the woodcut engraving of ink on paper was made from the photogenic drawing by Talbot of leaves exposed on light sensitive paper without the camera. The woodcut by Botanist Dr. Golding Bird includes the essay by Talbot introducing "A Treatise on Photogenic Drawing".

The ink-printed process stands as further technologies multiplied new forms of photography beyond the chemical process. Relatedly, mass printing technologies and mixtures of mediums found in the invention of modern photomontage beginning in 1918 revolutionized the avant-garde's artistic role in the early twentieth century. Printed media in thousands of multiples becomes central to images made from the printing press with ink on paper. Advanced today with digital technologies and electronic media that otter new capabilities such as millions of colors never seen for the first-time.

By combining and placing objects on paper to create negative light images – reversals made from the silhouettes of shapes – Talbot's "sun prints" became collages of light patterns. Natural light forms chemically printed after exposure to create one print. Not unlike combinations of photographically-combined images arranged together in historical forms of general photomontage, photogenic drawings set precedents that led to modern art forms with the emergent aesthetics of montage.

Other techniques and practices deeply rooted in the advances of nineteenth century photography provide further comparisons to basic photomontage. Photographers such as Oscar Rejlander and Henry Peach Robinson combined several negatives made by the camera to create *composite prints* as one photograph, chemically printed together in the 1850s. The combination prints by Gustav Le Gray who printed two negatives, one of landscape and the other exposed to the sky because of the limitations in light sensitivity in negatives manufactured at the time, printed the negatives together as a single landscape[11]. Single combination prints made with several negatives along with Talbot's photogenic drawings made without the camera, and related printed media with the photomechanical printing press, led to related developments in basic forms of photomontage in the nineteenth century.

For istance, Talbot's negativeless photogenic drawings set precedents for modern photograms and filmmaking montages almost century later. Christian Schad invented the modern form of what is now termed the photogram, or negative-less photographs after designating them initially with the idiom "Schadographs"

---

[9] William Henry Fox Talbot, "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil", reprinted in Beaumont Newhall, ed., *Photography: Essays and Images*, The Museum of Modern Art, New York, 1980.

[10] "Fac-simile of photogenic drawing" woodcut engraving by Botanist Dr. Golding Bird, cover of *The Mirror of Literature, of Literature, Amusement and Instruction* with the essay by Henry Fox Talbot, "A Treatise on Photogenic Drawing", Volume XXXIII, Number 945, April 20, 1839, 243–244. The history is further documented in Nathan Lyons, Editor, *Image: Journal of Photography of the George Eastman House*, Volume 8, Number 2, June 1959, 7.

[11] Newhall, *The History of Photography*, ibid., 19–20 (Talbot), 74–76 (Rejlander, Robinson, Le Gray).

in 1918, the same year as the invention of modern photomontage. Followed by Man Ray, his Rayographs and abstract films, El Lissitzky and others created abstractions with light with an unlimited range of transparent forms made from negative and positive shadows. László Moholy-Nagy's prolific body of work in photograms were expanded their influence into related transdisciplinary works in thirteen mediums with kinetic sculpture, film, painting, and printmaking to modern photomontage and theatre and theary. Alvin Langdon Coburn's Vortographs made with mirrors attached to the camera produced abstract negatives and photographs that are interrelated to photograms and photomontage (Fig. 6–7)[12].


The Mirror
OF
LITERATURE, AMUSEMENT, AND INSTRUCTION.
No. 945.] SATURDAY, APRIL 20, 1839. [PRICE 2d.

FAC-SIMILE OF A PHOTOGENIC DRAWING.
VOL. XXXIII. R

Fig. 5. "Fac-simile of photogenic drawing", woodcut engraving by Dr. Golding Bird from the photogenic drawing by William Henry Fox Talbot, cover for *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction*, Volume XXXIII, Number 945, April 20, 1839.

[12] Newhall, *The History of Photography*, ibid., 199.

Moholy-Nagy began collaborating with his wife Lucia (Schulz) Moholy to create his first photograms in 1922 by placing small objects on unexposed, black and white as well as warm toned, daylight chloride papers measuring 13 × 18 centimeters. "For our first efforts in the art of the photogram we chose daylight paper which allowed us to watch every phase of the design during he entire [exposure] process", writes Lucia (Fig. 8). After moving the next year with Moholy-Nagy to teach in Weimar at the Bauhaus, she enrolled at the Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig to learn about photography and chemical process. At night they would experiment further with photograms[13]. The photograms were unique and made without camera-produced negatives. Made by placing various small objects, opaque and transparent, on light sensitive paper as well as moving objects during multiple exposures with various forms of light for decades to come. Moholy-Nagy actively used the camera in the following years. The artist was introduced to the photography process by photographer Erzsébet Landau in Budapest and most likely saw early cinema in Szeged before leaving Hungary for Vienna and Germany late in 1919.

The artist continued the lessons of light abstractions into his paintings, drawings, printmaking, film, and theatrical set designs using transparencies with innumerable geometric forms as well as color. When beginning the photograms the concept of a three-dimensional motion machine as abstract projector unfolded. Combining light with movement offered further related potentials. Eventually phases of the 'Light Display' machine were completed in collaboration with engineer Stefan Sebök over the next nine years. Experiments to project reflections of light forms enlarged in a dark room like cinema, the machine's rotating movement as a rotating light sculpture was made with chromed and various metals, plexiglas, wood and a small electric motor (Fig. 9). The kinetic sculpture abstract light projector was exhibited at the Werkbund Exhibtion in Paris in 1930. At the same time Moholy-Nagy published the technical details and production of the design with Sebök as "Lichtrequisit einer elektrischen Bühne" (Light Prop for an electric stage) in the periodical *Die Form* in Berlin[14].

Continuing abstract light experiments from photograms into three dimensions with light projections, Moholy-Nagy filmed and edited details of the kinetic sculpture in a darkened room to create *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (*Lightplay Black-White-Grey*) the same year. Sharing the first screening with Sybil Pietzsch whom he married two years later, she wrote: "The patterns created by moving discs and rotating cylinders, by the solid black of dark metal and the transparencies of luminous plastic sheets" she continued, "All I could do was *see*" (Fig. 10).[15] The kinetic Light-Space Modulator was partially conceived as a film projector of light and black patterns made with continuous reflections from the various metal and plastic surfaces that make up the sculpture. Creating temporary moving abstract forms as enlarged photograms rotating around the walls and ceiling inside the darkened room, to make up as the nonrepresentational film Light Spice Schwartz-Weiss-Erau.

The outgrowing relationships between photograms, modern photomontages, and photography directly influence the wide range of experiments in thirteen mediums by Moholy-Nagy. His transdisciplinary experiments remain to be thoroughly analyzed and documented. Especially as precedents and influences moving into the digital age with the multifaceted directions in contemporary art in the twenty-first century. The same year photogram experiments began in 1922 before teaching at the Bauhaus, the artist also pursued his first modern photomontage. He briefly termed compositions with pasted photographs as "photoplastics" distinguishing them from montage and collage as a "determinative function" in response to discussions with artists of the De Stijl movement and their Neo-Plasticism in painting style.[16] The modern photomontage "Bankruptcy Vultures" refers to everyday life in Germany at the time with hyperinflation of the Deutschmark rendering the currency worthless. Fragments cut from Deutschmarks are included with photographic silhouettes of the artist that appear in positive and negative forms referring to the photography process and photograms (Fig. 11).

Schadographs, Rayographs, Vortographs, photograms, and modern photomontages advanced the practice of kaleidoscopic imagery through a wide variety of media. The transdisciplinary practices of the proto modernists advanced related photographic ideas by merging modern art forms between two-dimensional printed media, painting, drawing and printmaking to three-dimensional sculpture, designed stage sets with light, architecture and cinema. Broadening the dialogue through an emerging array of various forms of modern photography.

---

[13] Lucia Moholy, *Marginalien Zu Moholy-Nagy, Moholy-Nagy Marginal Notes*, Scherpe Verlag, Krefeld, Germany, 1972, 61. Also see the recent catalog raisonné, edited by Renate Heyne, Floris M. Neusüss and Hattula Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, The Photograms*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, 2009 for thorough documentation with definitive history.

[14] László Moholy-Nagy, "Lichtrequisit einer elektrischen Bühne" (Light Prop for an electric stage), *Die Form*, Volume V, Berlin, 1930. The designation of "light prop" from the film later became the "Light-Space Modulator" dated from initial concept to construction 1922–1930.

[15] Sybil Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1950, 60.

[16] Lucia Moholy, *Marginalien Zu Moholy-Nagy, Moholy-Nagy Marginal Notes*, ibid., 70.

Modern filmmakers Sergei Eisenstein from Riga as Gustavs Klucis, and Dziga Vertov (David Abelevich Kaufman) from Bialystok as Max Weber, established their own forms of photomontage in Moscow establishing modern principles in cinematic montage and directly related aesthetic contributions. Directing major films as well as writing and publishing theory with their innovative filmmaking practices, Eisenstein pioneered modern montage methods in filmmaking with extensive theoretical textbooks. He formulates various systems of related montage styles especially with intellectual montage. "Montage is [dialectical] conflict" where new ideas emerge from the collision of the montage sequence in "synthesis", where new emerging ideas are not innate in any of the images of the edited sequence. Vertov's writings exist primarily in early manifestos of the 1920s. "The geometrical extract of movement" Vertov writes, "through an exciting succession of images is what's required of montage. Kinochestvo is the art of organizing necessary movements of objects in space as a rhythmical artistic whole, in harmony with the properties of the material and the internal rhythm of each object". Editing is implied in meaning in the single Russian word of montage[17]. Film theory in montage further expanded definitions of modern photomontage in two and three-dimensional forms across disciplines (Fig. 12–13).

The history of photography, intermixed with a wide array of media, processes and materials since its various inventions in the 1830s, was broadened further during the early, proto modern era at the beginning of the twentieth century. Like Fox Talbot's photogenic drawings, it begins outside of the positive and negative chemical process of photography, expanded in a diversity of final forms of expression. Modern photomontage is not a single medium solely based on photographs printed from the chemical darkroom. Multimedia is inherent to the development and definition. It becomes an assembly of various forms of photographic-based materials depending on artistic approaches and practices. Assembled from a variety of media including printed imagery in ink on paper from the photomechanical printing press.

A prolonged published history of misappropriations concerning the basic forms of photomontage involves related methods and partial definitions. Considered "mutant media" that falls outside of conventional norms of chemically printed photographs made from negatives, critic A.D. Coleman identifies a wide range of related techniques and misappropriations in art and photography histories about the general term photomontage.[18] Instead modern photomontage is an expansive ever-changing medium without borders that began in 1918. When the Avant-garde increased their innovative discourse of transdisciplinary practices and aesthetics with proto modern forms of photography. Modern photomontage is a hybrid of unlimited applications of media and technologies that further expands today's digital advances from the late twentieth to early twenty-first century.

Modern photomontage is multimedia defined by artistic intent. Expanding photographic forms of expression by inventive aesthetic decisions and discourse. Artists independently explored new potentials by selecting, cutting, pasting and assembling various printed forms of photographs as a medium in its own right. Many did not begin as photographers. By combining found photographic imagery in a variety of printed forms. While they assimilated old with new media, such as printed photographs made on the printing press combined with drawing, painting, and collage. Setting precedents in modern photographic art with ink on paper to day that regained relevance in related and emerging forms of digital photography found throughout contemporary art globally. Modern photomontage contributed a key historical chapter inside and outside schools, curricula and the mainstream of modern art movements. The diversity of experiments appeared throughout cross disciplines, sources, media, and materials. Multiple photographic images with mixtures of media offer fewer limits than independent art forms.

Artists invented modern photomontage in part, and in reaction to, single hand-made art mediums learned from their traditional arts training. Many in response to the dissolution of the First World War and the cultures that caused it. The advent of hybrid art forms found new life through emerging modern art disciplines. Some inventions of modern photomontage were noted as anti-art as its automatic, machine-made character challenged traditional practices and various modern "isms" in style. The use of found photographs in various printed forms reacted against the tradition of hand made art in principle and spirit. At the same time aesthetic potentials based on machine-made images made by the camera expanded the lexicon of modernism without parallel.

---

[17] Sergei Eisenstein, "Methods of Montage", *Film Form, Essays in Film Theory*, Dennis Dobson, London, 1949/1951, reprinted by Harcourt Brace & Company, 1977, 38. Also see *Film Sense*, 1942 and *Notes as a Film Director*, 1959. Annette Michelson, Editor, Kevin O'Brien, Translator, *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley, 1984, 8.

[18] A.D. Coleman, "Mutant Media, Photo/Montage/Collage", *Depth of Field, Essays on Photography, Mass Media, and Lens Culture*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998, 63–80.

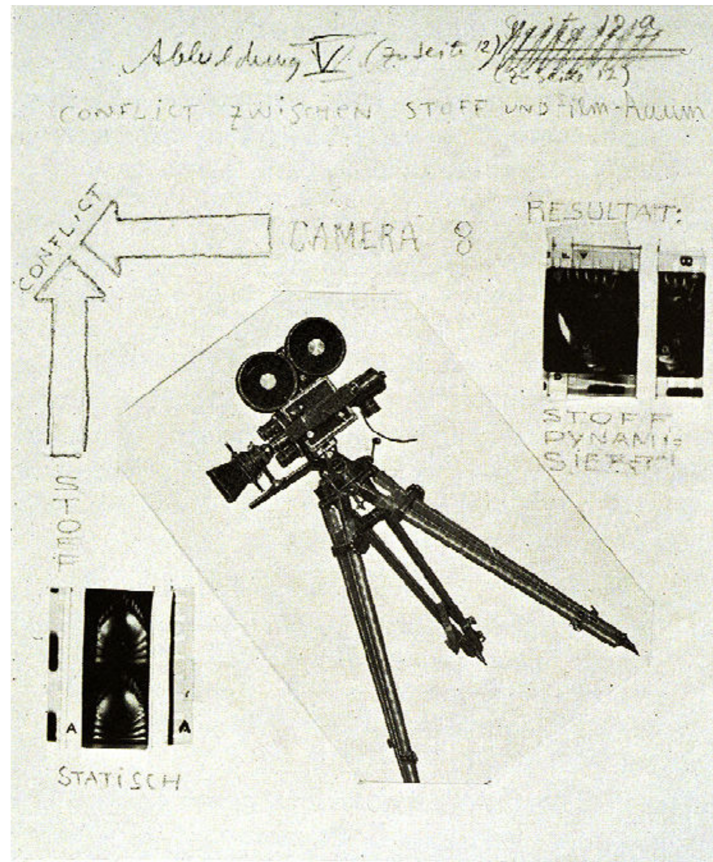


Fig. 12. Sergei Eisenstein, *Conflict between material and film space, A dialectic approach to film*, modern photomontage with pencil, 1929.



Fig. 13. Dziga Vertov, untitled, cinematic montage from *The Eleventh Year*, VUFKU (All-Ukrainian Photo-Cinema administration), gelatin silver photograph, 1928, Collection of Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Moscow.

The intention of the artist defines modern photomontage in practice and theory. Transdisciplinary and multimedia in nature, the avant-garde reinvented and wrote about the difference between other past forms of artistic expression including basic photomontage. As nineteenth century photogenic drawings evolved into the photogram through modern artistic intentions in the early twentieth century, various combinations of photographs, mixed processes, materials, and media, distinguish ed inventions of modern photomontage. The first year of modern photomontage in the summer of 1918 saw a number of approaches from eastern to central Europe.

Latvian Gustavs Klucis defined modern photomontage by expanding photography from modern styles with experimental mixtures of other art mediums. He advanced ideas by mastering traditional skills then breaking from the past. His early personal history is filled with examples as he assimilates modern values to build upon his own vision that is distinguished in mastering modern photomontage within the emerging avant-garde. Beginning with the failure of the 1905 Revolution in the Baltic region as he entered avant-garde history that continued to unfold in Moscow in 1917. "Through complex experiments, searching for new means of expression, from Cubism, Futurism, Suprematism and Constructivism, to politically saturated party thematics" he later wrote. "The path was like that: extremely complicated, sometimes contradictory, and beset by all possible kinds of mistakes". He continued: "I was already convinced that the revolution demanded new forms of art, ones that had never before existed. I set myself a singular task: to exhaust, through active work, all current directions and 'isms', and thus to be released from the burden of the past, from the old school, and to find new forms for the present".[19]

In July 1918 the Latvian – schooled artist started combining found and selected photographs with painting and drawing. After arriving on a train to Moscow in March as World War I ended, he was assigned as a soldier to create a new work in response to a further uprising. Art historian Iveta Derkusova documents the history: "During the Fifth All–Russia Congress of Soviets of Workers' Peasants', Soldiers' and Red Army Deputies (4-10 July) a revolt by the Left SR's (Socialist Revolutionaries) breaks out. As a Latvian Red Rifleman, Klucis also participates in suppression of the Left SRs uprising. After the Congress resumes, commandant of the Kremlin, Pavel Malkow commissions Klucis to create a panel for the facade of the Bolshoi Theatre". Malkow commissioned the work, the first modern photomontage created by Gustavs Klucis on July 6–7, 1918.[20]

Attack, Latvian Riflemen (Attack. A Strike at the Counter-Revolution), *Design for a panel at the Fifth All-Russian Congress of Soviets in Moscow* is the first modern photomontage with artistic intent. The transdisciplinary work blends cut and pasted photographic fragments within Cubist and Futurist elements created by drawing in pencil and ink, and painting with gouache (Fig. 14). The modernist mastered a wide array of mediums from the studio and darkroom to color photolithography in the following next two decades during the proto modern era which ended by World War II. Handwritten below at left below the image is "Initial phase of the photomontage approach. The whole work, although it has a thematic idea, has been turned into an abstraction. Photography is a means…"[21] The importance of Klucis's transdisciplinary innovations with photography until the late 1930s lies in the fact that thematic ideas, especially prominent throughout his oeuvre, are secondary to his modern artistic contributions. Modern photomontage was a transdisciplinary process of change and artistic transformation from the past to the present, an unlimited medium for visual ideas that transcended allegory or ideology, which serves as vehicles with his innovations.

Klucis defined modern photomontage with works in various mediums and influences from his earliest Cubist and Suprematist drawings and paintings. Subsequently multiplying photographic experiments from the studio. Later making photographs with his first Kodak camera and learning to print black and white photographs in the chemical darkroom. Classically trained at the Riga City School of Art from 1913–1915, and the Imperial Society's School of Drawing in Petrograd before and after the February Revolution in 1917, he added photography in many forms to the mastery of classical art skills. For the first time the following year, the artist draws, paints, and exhibits with the Moscow Avant-garde in art and theatre.[22]

[19] Клуцис Густав Густавович (Klucis Gustav Gustavovich), Советские артисты, художники и художники-графики. Т. 1, Живописцы и графики (*Soviet Artists*, *Painters and Graphic Artists*, Volume 1), М., ИЗОГИЗ (M., IZOGIZ), 1937, 116-117.

[20] Iveta Derkusova, Gustavs Klucis, Latvijas Nacionālā Mākslas Muzelja Kolekcijas Zinātniskais Katalogs, *Gustavs Klucis, Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art*, Volume I, Riga, 2014, 384 and Volume II, 72.

[21] Iveta Derkusova, *Gustavs Klucis*, Complete Catalogue of Works, ibid., Volume II, 72.

[22] Iveta Derkusova, *Gustavs Klucis, Kāda Eksperimenta Anatamija, Gustavs Klucis, Anatomy of an Experiment*, Riga: Latvian National Museum of Art, 2014, 179-182.

After the first modern photomontage "Attack" with painting and drawing Klucis introduces an extensive project in a series. Using painting, drawing and photography with a variety of modern photomontage variations in media and materials under the title *Dynamic City* in 1919–1920. Including drawing from pencil to ink, gouache, oil, adding further cut images from chemically printed photographs, and elements of paper collage. The first variant combines pieces of photographs with collage, gouache, and pencil with aluminum foil on paper (Figure 15, top left). The hand written inscription in pencil below another variant that combines photography with pencil on paper notes: "Here the photograph is used as a material that has texture and can compete among other kinds textures (gloss, matt, grainy, transparent, enameled, paper, etc.). The work was created in 1919, during an analytical period, and the example shows how an essentially abstract construction becomes perceivable as a concrete edifice because of the photographs of workers and buildings montaged into it"[23].

Variants include various reversals of elements in part from flipping the negative when making the photograph to cut and further printing other negatives to make prints (see glass plate negative with ink, Figure 15 top right). Adding photographic elements and other media as well as combining materials in the studio. The oil painting with concrete on wood of the same title with reversed geometric elements was exhibited at the Moscow UNOVIS exhibition in 1921 (Fig. 15, lower right)[24]. Klucis was one of the most prolific masters of the transdisciplinary medium of modern photomontage, eventually expanding large and multiply printed versions with ink on paper. Further adding elements with photolithography and photomechanical methods from the printing press that expanded modern photography with color not yet available in chemical technologies.

Abstraction, modern photography and color with the mastery of fine art printmaking remained prominent features in the precedents set by Gustavs Klucis. Establishing his transdisciplinary paradigm as he taught advanced color theory at the Vkhutemas School in Moscow. Decades before color processes were chemically formulated in film and photography before his untimely death in 1938[25]. His fine art of color photolithography with ink on paper created by rephotographing pasted photographs in modern photomontage, moved far beyond small illustrations found on the pages of avant-garde journals.

Life size prints, often printed as posters, replaced the one-of-a-kind original works of art in modern photomontage with large numbered editions. "From previously existing types of art I make use of their technical, formal and compositional achievements", he observed. "The line of my further development was in the line of development of agitational and mass art…transforming [mechanically printed works of art of] the poster, book, the illustration, the postcard…among the masses". He continued by combining experiments with two and three-dimensional art forms. Including his last, architecturally scaled constructions and photographic installations that were constructed in public spaces. Further visual innovations restrained by mandated despotic political idioms such as socialist realism. "I am now faced with new challenges: to reflect in my art the will, direction, ideals and heroism of the progressing masses, and to express profound political content through highly artistic form, and to master completely the method of socialist realism"[26].

Using photographs and ready-made from the printed page, his transdisciplinary approaches included advances in color, photolithography and collaborations with his wife, artist Valentina Kulagina. Creating one of the largest oeuvres of photography with color that he advanced using photolithography and photomechanical technologies with the modern printing press. Especially combining numerous mediums and art disciplines into various forms of modern photomontage (Fig. 16). Experimenting from the studio by adding chemically printed photographs made by staging subjects including self-portraits with the Kodak camera. Painting with ink and developer on glass plate negatives, making positive and negative combination prints of photographs chemically that are related to photomontage, advancing modern forms with photography combined with other printmaking media. During the artist's final years photographic installations on unprecedented architectural scale were created with teams of artists in public parks and on buildings[27]. While he used ideological themes as the newly formed Soviet Union continued to unfold in stalinist

---

[23] Iveta Derkusova, Gustavs Klucis, Latvijas Nacionālā Mākslas Muzelja Kolekcijas Zinātniskais Katalogs, ibid., Volume II, 73.

[24] *Russian Avant-Garde Art, The George Costakis Collection*, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1981, 207. UNIVOS is the Russian acronym for Utverditeli Novovo Iskusstva, The Champions of the New Art, a group and Council founded by Kazimir Malevich at the Vitebsk School of Art including Lissitzky and others in 1919.

[25] The great purge of Latvian intellectuals including Gustavs Klucis by Stalin in 1938 effectively helped end the proto modern era of photography inside the Soviet Union.

[26] Клуцис, Klucis, Советские артисты, художники и художники-графики, *Soviet Artists*, *Painters and Graphic Artists*, Volume 1, 1937, ibid., 117–118.

[27] For further reference to darkroom experiments see "Gustavs Klucis and the avant-garde: Proto modernism to photographic ideas for the 21st century" by the author, I. Derkusova, Editor, *Gustavs Klucis, Kāda Eksperimenta Anatamija (Anatomy of an Experiment)*, ibid. Also see "Monumental Propaganda in the Urban Environment, 1932–1935", Derkusova, *Gustavs Klucis*, Latvijas Nacionālā Mākslas Muzelja Kolekcijas Zinātniskais Katalogs, Volume II, ibid., catalog numbers 362–394.

terms in the story-telling allegory exemplified by Oscar Rejlander and H.P. Robinson grounded in late nineteenth century narrative traditions of the history of photography, his prolific transdisciplinary forms of modern photomontage contributed unique dimensions to the aesthetics of modern art and culture historically.

The inventions of modern photomontage became an unprecedented fine art form in their own right subsequently with modern movements from Russian Constructivism and Suprematism to German Dadaism and French Surrealism. Klucis and Kulagina developed their own variations with other avant-gardists who experimented independently as Kazimir Malevich, Lyubov Popova, Stenberg brothers, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova and others. His evolution from Cubism and Suprematism in drawing, prints and painting as well as his own photography with Kulagina flourished into the art of photolithographic printmaking with color (Figure 16).

While a great part of the history of the Russian Avant-garde began in the provinces and bordering countries, artists began to move into the historic transition of larger metropolitan centers after World War I. Trained in art schools and in some cases, working in photography and newly established cinematic studios to develop related skills. Traditional art mediums combined with emerging modern technologies and new media expanded the definition of conventional photography. Proto modern approaches in photography included in exhibitions and productions on the printed page widened the potentials of mass media at the time.

In Germany, the War created further responses. Artists Raoul Hausmann discovered with Hannah Höch an independent definition of modern photomontage based on multidisciplinary principles. They discovered their concept months after Klucis created “Attack“ in Moscow. After seeing a late nineteenth century photomontage of a military memorial placard found with pasted photographic portraits of soldiers during their August 1918 summer trip to the Baltic Sea. Discovering the idea they experimented after returning to Berlin by crafting early works with cut and pasted photographs found and selected from the printed pages of newspapers and magazines. “I began to make paintings with cut-outs of colored paper, newspaper, and posters”, Hausmann wrote, “But it was on the occasion of a visit to the Baltic seacoast, on the island of Usedom, in the little village of Heidebrink, that I conceived the idea of photomontage…. This was a stroke of lightening, one could – I saw instantly – make *paintings* entirely composed of cut-out photographs. On returning to Berlin in September I began to realize this new vision by using photos from magazines and the movies… in general agreement with George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader, and Hanna Höch, we decided to call these works *photomontages*. This term translated our aversion to playing artists, and, considering ourselves as engineers…we claimed to construct, to *mount* our works.”[28] Creating first works from and with the photomechanical printing press rather than traditional paintings or drawings by the hand. As Dadaists they established modern photomontage with intent as “anti-art” outside of the coexisting styles of Cubism, Futurism and Expressionism. “We called this process photomontage”, writes Hausmann, “because it embodied our refusal to play the part of the artist. We regarded ourselves as engineers, our work as construction: we *assembled* (in French: *monter*) our work, like a fitter…. which introduced the simultaneous juxtaposition of different points of view and angles of perspective, as in a kind of motionless moving pictures” (Fig. 17)[29].

Höch distinguished the difference between the discovery with Hausmann from the basic forms of photomontage historically and their subsequent modern practice: “the aesthetic purpose, if any, of this very primitive kind of photomontage was to idealize reality, whereas the Dada photomonteur set out to give to something entirely unreal all the appearances of something real that had actually been photographed…. Yes, our whole purpose was to integrate objects from the world of machines and industry into the world of art”. She continues, “this by imposing, on something which could only be produced by hand, the appearances of something that could only be produced by a machine [camera]; in an imaginative composition”, defining the modern intent of their invention, “we used to bring together elements borrowed from books, newspapers, posters, or leaflets, in an arrangement that no machine could yet compose”.[30] Trained in classical art schools like Klucis, Höch and Hausmann attained skills within traditional art forms but not photography. Self-taught they began to select, cut out, assemble and paste already printed photographs by other photographers from the printed pages of ink on paper. New potentials in their conception extended the artist’s studio to the printing press along with appropriating photographs by others. Cutting and pasting compositions from magazine,

[28] Raoul Hausmann, “New Painting and Photomontage” in Lucy Lippard, Editor, *Dadas on Art*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1971, 60, originally “Peinture nouvelle et photomontage” Courier Dada, Terrain Vague, Paris, 1958. Also see research from the Höch Archive, Ralf Burmeister, “Der Dada-Code, Hannah Höchs bildnerische Rhetoric des Grotesken”, *Hannah Höch, Aller Anfang ist DADA!* Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, 10.

[29] Raoul Hausmann, “Photomontage” in Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, Harry N. Abrams, New York, 1965, 118.

[30] Edouard Roditi, “Interview with Hannah Höch”, *Arts*, New York, December 1959 reprinted in Lippard, *Dadas on Art*, ibid., 73.

newspaper and book pages, modern photomontage became a transdisciplinary art, assembled from a wide variety of sources, rather than making their own photographs with the camera or chemically printing photographs.

While their originals imitated hand-made art, they were included in exhibitions to mock and satirize hand-made modern art forms with found photographs. The Dadaists criticized German politics, military and middle class society. With the failure of World War I ending in November 1918, their ready-made art made up of photomechanical fragments in compositions of disarray with no sense of design expressed post-war culture. "Hausmann and I were trying to suggest, with elements borrowed from the world of machines, a new and sometimes terrifying dream world". She and Hausmann would continue to see and correspond with László and Lucia Moholy-Nagy in coming years at the Bauhaus as well as all of them seeing Lissitzky and others in their Berlin studios[31].

After their discovery of the primitive military memorial photomontage in the Baltic Sea, Hausmann later added pasted photographs to his manifesto "synthetic cinema of the painting" in reaction to Cubism, Futurism and Expressionism written earlier in April. By 1919, he and Höch composed modern photomontages by intent with a myriad of photographic fragments cut from everyday news and advertising pages. Höch's "Cut with the kitchen knife Dada through the last Weimar beer-belly cultural epoch in Germany" is a satirical panorama of German post-war culture that includes male political figures to Dadaists, women, sports figures, and animals[32]. The oversized modern photomontage (114×90cm, 45×35 inches) was critical of bourgeoisie values including traditional hand-made art (Figures 17–18). Inventions of modern photomontage in succeeding years continued as self-proclaimed anti-art against existing culture, modern art movements or styles.



Fig. 17. Raoul Hausmann, *Synthetisches Cino der Malerei, Synthetic Cinema of Painting*, modern photomontage, 1918, Collection of Berlinische Galerie, Berlin.

[31] Lippard, Dadas on Art, ibid., 76.

[32] Maud Lavin, *Cut With the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Haven, 1993, 17–20.

Modern photomontage in Germany is an art of edges without symmetrical design. Dadaists trained in art schools assembled cut outs with unidentified photographs and typographical letters from printed pages of magazines from the United States to Germany. Pasting letters from languages together into nonsensical typographical compositions directly related to Dada sound poetry. Abstract poems were related artistic forms that bridged literary phonetic sounds, created from syllables and individual letters in human speech, into meaningless verses without words. Sources include medieval folk-poetry[33]. Dada's resistance to using any single language in sound poetry or modern photomontage furtheir acted in the after math of destruction of the World War that was derived from the competing national identities that led to it.

Visual equivalents to sound poetry in modern photomontage and literary media were used to reject logic, reason, and established aesthetics. Emphasizing nonsense, chance, and the irrational in reaction and resistance to the First World War, which was advocated by middle class values. The modern photomontage by Dadaists stood in direct contrast, unrelated to that invented further east in European culture, which was deeply rooted in Byzantine culture, color, and design.

John Heartfield wrote that he and George Grosz began by sending pasted collages glued together on cardboard to soldiers on the World War front in 1916. Including labels for liquor and dog food, advertisements of trusses, pages from fraternity songbooks, postcards and photos "arbitrarily cut out and absurdly joined together" as a "political provocation" in "order to say in pictures what would have been censored in words". Their primitive collages were later "developed into a conscious technique" of modern photomontage. In 1919 the artists began publishing examples printed for the masses in German avant-garde journals as *Jedermann sein eigner Fussball: Illustrierte Halbmonatsschrift (Everyman His own Football: Illustrated semi-monthly)* as well as Dadaist journals (Fig. 19). The satirical, tabloid designed magazine published by Malik Verlag was owned by brother Wieland Herzfelde. The police confiscated the single issue on February 15, 1919, which included two modern photomontages by John Heartfield on the cover and six drawings by George Grosz[34]. Three issues of *Der Dada* the main avant-garde periodical for the Berlin group were published in 1919–1920. Edited by Hausmann in collaboration with Grosz and Heartfield, their early experiments in nonlinear typography with found photomechanically printed photographs helped distinguish early examples of modern photomontage by intent. The cover of the final issue credits Heartfield with the abbreviation of "mont." from "monteurdada" in his preference along with "engineer" and "mechanic" over artist. Referring to the character of machine made imagery from the camera as well as photographs cut from the pages made by the printing press. On page 2 Grosz further satirizes middle class German society in the photomontage "'Daum' marries her pedantic automaton 'George'", mentioning in red print below that "John Heartfield is very glad of it", while further recognizing Heartfield as the monteur the same year in "The Convict". Combining Grosz's painted face with photographic fragments pasted into the cell window with additional parts of a mechanical heart and material folds pasted into the uniform (Fig. 20–21). Sharing the reality and references that both artists resisted war efforts and were sent briefly to asylums.

Modernists often created original pasted modern photomontages as a technical means to other ends. Original compositions often merged drawing and painting elements to be rephotographed, than printed on the mechanical printing press. Rephotographing the raw edges of torn and cut printed photographs with multiple surfaces by different combined media created one homogenized paper surface. Further reprinted by the photomechanical printing press in large numbers to reach the masses through avant-garde journals to life-sized photolithographic prints and posters. The printing press and ink on paper became an effective means to mass-produce art beyond exhibition walls. Setting precedents today for the widespread digital forms of photography from prints of ink on paper to and other surfaces to electronic screens.

Modern photomontage was one of the first transdisciplinary mediums in function and purpose. Artist's worked with countless methods of appropriation. Proto modernists often selected, cut and assembled photographs made by others. Most often from the printed page but with chemically printed black and white photographs as well, as both methods were used and combined. There is no single form of photography or process designated for modern photomontage. Intentional originality advanced in modern terms used mixtures of photographic imagery in any form through additional technologies and wide arrays of materials and surfaces. Mass-produced media allowed additions with color inks and design from photolithography to photo-offset and letterpress printing. Appropriations in the late twentieth century resurface with more advances of printed mixtures of media under the rubric of postmodernism. As an independent and transdisciplinary art form, modern photomontage grew through a

[33] Hans Richter, "From Abstract Poetry to Optophonetics" in Dada, Art and Anti-Art, ibid., 118–119.

[34] Wieland Herzfelde, *John Heartfield, Leben und Werk (Life and Work)*, Verlag der Kunst, Leipzig, 1962 reprinted in Lucy Lippard, Editor, *Dadas on Art*, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 92.

growing diversity of printing technologies. Continuing through emerging, computer electronic forms and technologies that provide further unlimited potentials in digital photographic-based imagery today.

Further historic collaborations between the avant-garde thrived in Russia after WWI. Aleksandr Rodchenko and Varvara Stepanova received their education and art practice east in the Art School of Kazan before moving to Moscow. Teacher and painter Nikolai Fechin encouraged experiments and discovery through assortments of hand-made art mediums. Fechin's mastery of the human figure with his expressive use of drawing, painting and color provided a model of classic discipline in the exploration for new paths of modern expression.[35] Rodchenko and Stepanova studied and synthesized various drawing and painting mediums from graphite, charcoal and ink, to gouache, watercolor and oil. Inserting geometric forms as well as using tools as the hand compass and architectural drawing devices from triangles to straightedges in their mechanically produced compositions and designs. By 1919 in Moscow the wide variety of mechanically printed media became a natural partner to expand their geometric and machine made vocabulary (Figure 22). Including found images from the optical camera and selected pages produced on the printing press. Rodchenko and Stepanova began to combine elements of found photographic materials selected and cutout from postcards, magazines and newspapers. Adding photomechanical prints of ink to color paper elements and wallpapers (Fig. 23) that expanded a wide array of experiments with photography.



Fig. 22. Unknown photographer, *Anniversary October Revolution* [Red Square], gelatin silver photograph, 1919, Collection of Sergei Burasovsky, Moscow.

Their advances in modern photomontage continued for four years before acquiring their first camera in December 1923. Adding further elements by processing negatives and chemically printing photographs the following year combined with various media and materials. The camera was used initially to stage portraits and assemble still lifes to photograph with selected objects in the studio.[36] Multiplying the possibilities in content by adding further subjects made individually. Rodchenko and Stepanova enlarged their modern lexicon by combining new self-made chemically printed photographs with found photomechanical photographs of ink on paper. At the same time Rodchenko created and combined cinematic montages and

[35] For a comprehensive history see Galina Tuluzakova, Фешин, *Fechin*, Золотой Век, Санк-Петербург, St. Petersburg, 2007, Russian edition, and *Nicolai Fechin, The Art and Life*, Fechin Art Reproductions, Taos, New Mexico, 2012. Fechin left Kazan for the United States in the early 1920s and later established his studio and built his home in Czarist style, today a museum in Taos.

[36] See "Rodchenko's Diverse Photographic Modernism: 'Changing the angle of observation from techniques to art', S. Yates, editor, *Alexander Rodchenko: Modern Photography, Photomontage, and Film*, Abangoardiako argazkigintzea, fotomontaketea eta zinemagintzea (Basque), Fotografia de vanquardia, fotomontaje y cine (Spanish), trilingual edition, BBK Fundación, Bilbao, 2003. Also Jaroslav Andel, "Cinema as a Model: Rodchenko and Vertov', Alexander Lavrentiev, "Alexander Rodchenko: The New Vision in Action", and Varvara Rodchenko and Alexander Lavrentiev, "Photographic Chronology".

graphics inside the Kino-Glaz (cinema-eye) and Kino-Pravda (cinema-truth) films and series with Dziga Vertov. As well as further integrating language symbols and forms into modern photomontages designed with writing and texts by Vladimir Mayakovsky.

The announcement of the central State shopping mall of stores at GUM (Государственный универсальный магазин, State universal store) combines Cyrillic typology with Constructivist forms. Placing the neoclassical Italian trade center commissioned by Catherine II in the early nineteenth century into modern art and literary contexts emerging in the next century (Fig. 24). As the growing metropolitan city and mass productions from the factory provided new opportunities and subjects, Stepanova and Rodchenko helped establish the Constructivist movement in philosophy and practice with the Avant-Garde in Moscow. Transforming and mixing traditional genre such as portraiture, landscape and still life in their artistic production to invent new transdisciplinary approaches with media. Proto modern forms of photography such as further variations of modern photomontage evolved in the currents of progressive art movements such as Russian Constructivism and Suprematism as well as outgrowths from European Futurism and Cubism.

Attention to iconographic traditions rooted in Byzantine culture further expanded modernist practice in countries east in Europe that embraced new facets of style and content with form, color, abstraction, and language. Adding to the growing complexity of modern photomontage. Modernists knowingly developed their ideas with centuries-old traditions rooted in Byzantine icon painting, symbology and linguistic typology. Expanding the inherent geometric sensibility and fragmentation of multiple perspectives with primary color. As well as the dedicated use of typographical elements from the Cyrillic Russian language, which originated in ancient Greece through orthodox religion (Fig. 25)[37]. Language in Byzantine Art added critical visual elements and prolific typological relationships in the avant-garde's inventive modernism collaborations included modern photomontage made as original art works to mass printings in avant-garde journals, books and literature.

By further example Rodchenko's eight photomontages correspond independently to the excerpts of prose written by poet Vladimir Mayakovsky published in *Pro Eto* (Fig. 26). Mayakovsky's use of everyday vernacular language narrates the persona and relationship with Lily Brik while Rodchenko's cut and assembled photographic fragments serve as powerful visual counterparts to the free verse. Together revealing true passions and multiple dimensions found in the realities of everyday modern life unfolding during the 1920s. Human elements created throughout Rodchenko's wide range of figurative and architectural constructions become a visual centerpiece that is interconnected with the free associative verse in many ways. The stark realism and documentary style of *Pro Eto* combines poetry with eight modern photomontages that represent the complexity of rapid change in society. Rodchenko created twenty-one modern photomontages; eight were published in the first edition of 3000 copies of *Pro Eto* on 5 June 1923[38]. Selecting and arranging kaleidoscopic fragments, the artist expresses multiplicity in complex and counter balancing metaphors, which performs between pictures and words. The collaboration with Mayakovsky blends visual and written meaning on numerous levels.

Rodchenko further engaged his constructions with objects and photographs inside the studio. *Mena Vsekh (Change of Everybody)* is a "three-dimensional photomontage for book cover of Constructivist poets"[39] that began as a staged still life (Fig. 27). Photographs made in the studio were cut and assembled with small rectangular plates of glass and geometric typographical elements. Photographed together with the artist's tools including mechanical drawing compass and architectural triangles, ink, pen and pocket watch that complete the multi-dimensional work. In many ways, the sculptural aspects of the modern photomontage in construction speak to Rodchenko's personal development as an artist. Instruments and tools reference work in modern painting, printmaking, architecture, film and his geometric drawings and sculpture. After Rodchenko started using his first camera, *Mena Vsekh* was as much a self-portrait as a study for the book cover of essays by Constructivist poets. The construction redefines portraiture with a assembled subject to be photographed in the studio. Referencing modern advances and innovations from Rodchenko's other artistic productions in a wide variety of media and experiments at the time.

---

[37] Special thanks to art historian Angelica Charistou, Curator of the George Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art in Thessaloniki for sharing icon paintings at the Museum of Byzantine Culture during photography research at the Costakis Collection in November 2013. Christian missionary and theologian, Saint Cyril, a Byzantine monk from Thessaloniki invented Glagolitic script in the 9th century, the first alphabet to transcribe Old Church Slavonic, which the Russian language is based.

[38] Alexander Lavrentiev, *Владимир Маяковский, ПРО ЕТО, Vladimir Mayakovsky, IT, Wladimir Majakowski, DAS BEWUSSTE THEMA*, Ars Nicoli, Berlin, 1994, 72. Special thanks to Alexander Lavrentiev and the Rodchenko Family for the history and the reprinted trilingual publication.

[39] Alexander Lavrentiev, *Alexander Rodchenko, Photography 1924-1954*, English, German, French edition, Knickerbocker Press, 1996, Figure 52, page 57.

Another multimedia portrayal created the same year is “Self-Portrait” by El Lissitzky (Fig. 28). Not a photomontage technically and titled as “The Constructor”, the first combination print is created through the chemical process of photography.[40] Lissitzky modernized the tradition of combination prints by Rejlander, Robinson, Le Gray and other photographers in the late nineteenth century by exposing more than one negative from the camera on light-sensitive paper to create a single photograph. The basic combination print by Lissitzky is made with two negatives with added photogram elements with the chemical photography process. One negative made by the artist of his face and another with his open hand and fingers holding an architectural drawing compass laid on graph paper. He would also use the photograph of fingers and compass for the cover of *Vkhutemas Architecture* publication for the School printed in 1927 (Fig. 29).



Fig. 27. Alexander Rodchenko, *Mena Vsekh (Change of Everybody)*, three-dimensional modern photomontage for book cover and title by Constructivist poets, gelatin silver photograph of still life with cut photographs, glass, typographical elements, compass, drawing triangles, ink, pen and pocket watch, 1924, A. Rodchenko and V. Stepanova Archive, Moscow.

Lissitzky combined further elements of painting and drawing helping expand modern photography with other mediums. Gouache painting and black ink drawing with the compass on the surface of the gelatin silver photograph are added after the chemical printing process. The mechanical compass creates the partial geometric circle with ink. The eye is centered inside the palm of the hand by arranging the two negatives and exposing them together to create a single photograph. The added typographical fragment in the top left corner is cut from the stationary paper of the only color letterhead designed by the artist (Fig. 29)[41]. The original stationary printed in black and red ink, is contact printed as a photogram element. Reversing the black printed letters of “El Lissitzky” from the letterhead, which become reversed into white letters with grey graphic elements from the design. The “el” to the right of the arrow is hand painted in gouache on the

[40] This unique combination print, made with two negatives, photogram elements and additions of drawing and painting, was discovered during archive research at the Tretiakov Library in Moscow in 1992. Included in the file with a late professional autobiography by the artist written right before he died in December 1941. “Self-Portrait” was subsequently published on the cover of the anthology including an essay by Lissitzky, edited by the author, *Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1995. Other photographic versions and variations exist in major museum and private collections internationally.

[41] Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Life-Letters-Texts*, Thames and Hudson, London, 1968, 115, 138.

photograph's surface. The semi-transparent letters that end the English alphabet "XYZ" are also exposed by light from a stencil to become reversed as another photogram element with other geometric paper fragments including an arrow. Suggesting that the artist moves in vision beyond language and alphabets with the eye and hand, Lissitzky enlarges his modern lexicon with combinations of modern photography processes, mechanical tools, and mixtures of mediums. The artist rephotographed the "Self-portrait" and printed varieties of positive and negative versions to explore variations and further artistic potentials with various photography processes with examples found in museums and private collections worldwide.

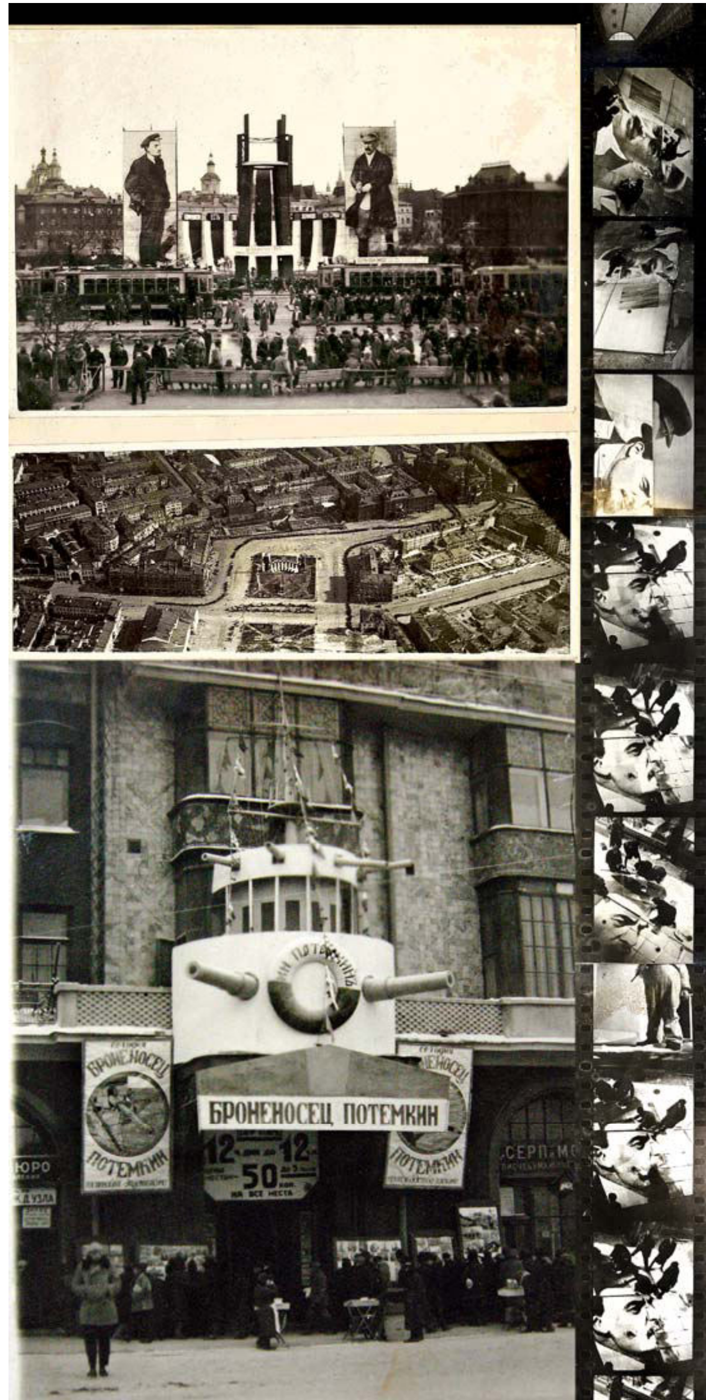


Fig. 30. Gustav Klucis, *views of monumental installations and preparations of modern photomontage panels for May Day celebration, Decoration of Sverdlov Square, Moscow*, gelatin silver photograph and contact print from 35mm film strip, 1932, Collection of Latvian National Museum of Art, Riga. Lower left: unknown photographer, Opening of Battleship Potemkin film in Moscow with modern photomontages, gelatin silver photograph, 1925, *Collection* of Sergei Burasovsky, Moscow.

El Lissitzky like Klucis, Rodchenko, Eisenstein, Moholy-Nagy and others throughout the 1920s combined cinema, photography, theatre and other media in two and three-dimensional forms with prolific avant-garde experiments in modern forms of artistic expression (Fig. 30–31). Further applying modern photomontage from the printed page and cinema to architectural designs in large public spaces throughout central and eastern Europe. Their presentations on unprecedented scale set new standards in far-reaching production that included teams of artists, staging, set and theatre design including rooms, walls, and ceilings from exhibitions in museums to public exposition halls. Creating photographic installations that set precedents for many directions in contemporary art into the late twentieth and early twenty-first centuries.



Fig. 31. Lucia Moholy, *Stage Set for Tales of Hoffman by László Moholy-Nagy*, 1929, gelatin silver photograph, Siegfried Giedion Archive, GTA Swiss Federal Institute of Technology, Zürich © Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.



Fig. 33. El Lissitzky, *Film und Foto, the Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds*, Stuttgart, Russian cinema exhibition, modern photomontage installation with cinematic viewers, 1929.



Fig. 34. El Lissitzky, *Entrance to the International Hygiene Exhibition, Dresden*, modern photomontage installation, 1930, Collection of V.V. Mayakovsky Museum, Moscow.

Lissitzky designed and produced architecturally scaled exhibition installations and redefined publications with modern photomontage throughout Germany in the 1920s (Fig. 32–34). His pavilion constructions and photographic books established new standards and experiences for the viewer. Including the International Press Exhibition, Pressa in Köln, Film und Foto the Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, the first major international photography and cinema exhibition by the German Werkbund in Stuttgart, and the International Hygiene Exhibition in Dresden. The avant-garde defined modern photomontage with a wide variety of media, materials and approaches combined on their own terms. From chemical printed photographs to photomechanical prints with ink on paper made on the printing press beginning in 1918 to the Second World War.

In distinction from all other forms of photomontage, modern photomontage was one of the first transdisciplinary mediums in moderm art in function and purpose. While assimilating art disciplines in many forms with changing technologies, it was also a working method of appropriation. Proto modernists often selected, cut and assembled photographs made by others from different media. Most often exploiting found photographic imagery selected and cut from the printed page rather than chemically producing and printing black and white photographs in the dark room. Although both methods were used and combined. Appropriation by the early generation of the avant-garde resurfaced in the late twentieth century with further printing methods and emerging technologies under the rubric of postmodernism.

Originality advanced and defined the modern medium by the intent of the artist. There is no single form of photography, film or process designated in the wide range of variations invented in 1918 where the history of modern photomontage originated. Mass-producing media allowed additions of color, applications of inks on paper, mixtures of media, new forms of cinematic expression, and multiples beyond traditional,

single one-of-a-kind works of art. Modern photomontage was most often made in large numbers and multiples. Sometimes in thousands with the photomechanical printing press including photolithography to letterpress and photo-offset printing.

Contemporary artists advance related photographic ideas today with broadening transdisciplinary approaches and media. Exploring photographic ideas through a new digital revolution in technologies underway. Abandoning over 175 years of chemical forms of photography, film and darkroom processes, while returning to ink on paper, and amplifying film through video as well as electronic forms of imagery. Offering further potentials after the modern era in redefining visual photographic expression for another century.

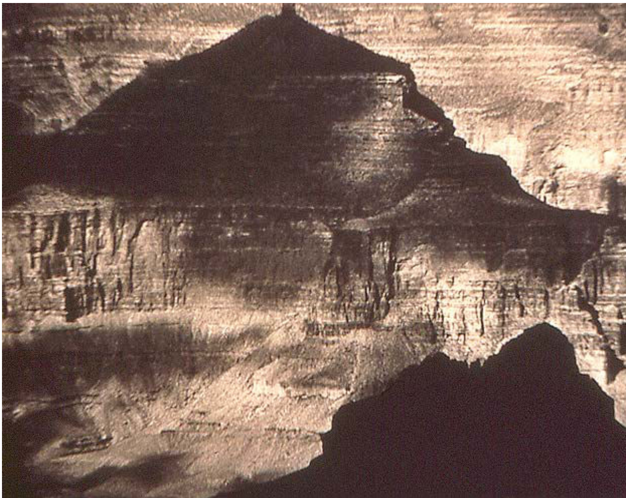


Fig. 1. Alvin Langdon Coburn, *The Great Temple* [Grand Canyon], gum-bichromate and platinum print, 1911, Collection of International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York.



Fig. 7. Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, gelatin silver photograph, 1917, Collection of International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester.



Fig. 2. Max Weber, *Chinese Restaurant*, oil painting, 1915, Collection of Whitney Museum of American Art, New York, Estate of Max Weber, Santa Fe, New Mexico.



Fig. 6. Christian Schad, *Renseignements*, Schadograph [photogram], 1919, Collection of Quillan Company, Courtesy of Jull Quasha.

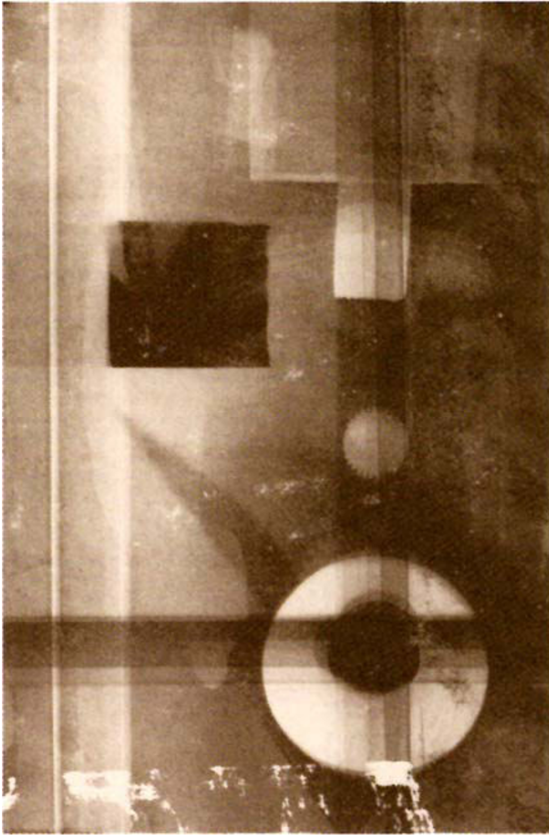


Fig. 8. László Moholy-Nagy, untitled, photogram, silver chloride photograph (daylight printing-out paper), 1922, Collection of National Museum of American History, Washington, D.C. © Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan. One of the first photogram experiments.

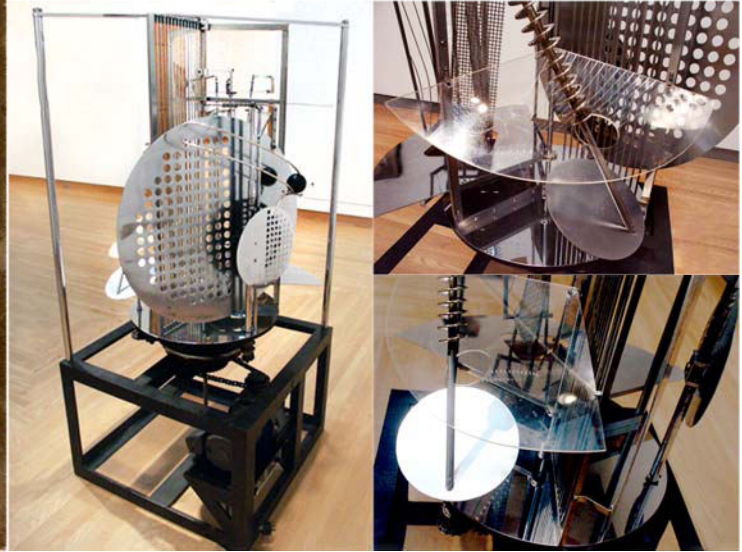


Fig. 9. László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator (The Light Prop)*, kinetic sculpture with electric motor, metal, plastic, wood, 151×70×70cm, three detail views, Collection of the Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts © Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

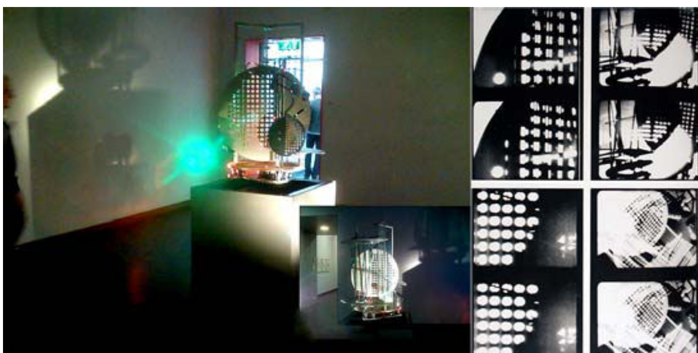


Fig. 10. Installation of contemporary Light-Space Modulator in Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, photograph by Todd Brandow. Film montage from *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (*Lightplay Black-White-Gray*), 1930 © Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.



Fig. 11. László Moholy-Nagy, *Bankruptcy Vultures* [self-portrait], modern photomontage, 1922-1923, The Vera, Silvia, and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art, Israel Museum, Jerusalem © Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan.

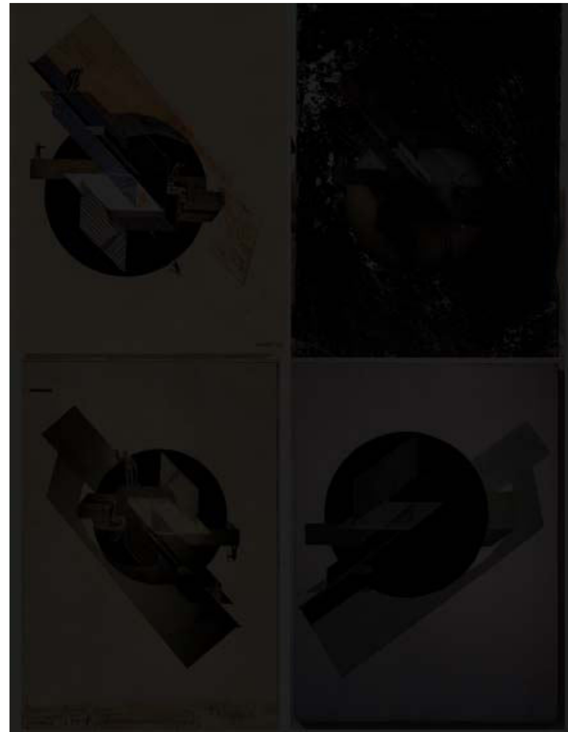




Fig. 14. Gustavs Klucis, *Attack, Latvian Riflemen (Attack. A Strike at the Counter-Revolution)*, *Design for a panel at the Fifth All-Russian Congress of Soviets in Moscow*, modern photomontage with graphite, ink and gouache, 1918, Collection of Latvian National Museum of Art, Riga.

Fig. 15. Gustavs Klucis, *Dynamic City*, top to bottom, left to right: 1) modern photomontage, collage, gouache, pencil and aluminum foil on paper, 1919. Collection of Latvian National Museum of Art, Riga; 2) glass plate negative with ink, 1919–1921, The George Costakis Collection of Russian Avant-Garde Art, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki; 3) gelatin silver photograph and pencil on paper, 1919, Collection of Latvian National Museum of Art, Riga; 4) oil with sand and concrete on wood, 1919–1921, The George Costakis Collection of Russian Avant-Garde Art, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki.



Fig. 16. Gustavs Klucis, Collection of the Latvian National Museum of Art, Riga except where noted (top left to bottom right): 1) photographs of early Cubist drawings and *Red Man*, lithograph, 1918, page from artist's *Red* Album; 2) Valentina Kulagina, *Kunstausstellung der Sowjetunion, Zürich* (*Art exhibition of the Soviet Union, Zürich*), modern photomontage, photolithograph, 1930, National Gallery of Australia, Canberra. 3) *More Steel*, modern photomontage with collage of paper and aluminum foil, gouache and Indian ink on paper, 1928, unpublished; 4) *The struggle for fuel and metal (More coal, oil and metal)*, modern photomontage with gouache and pencil on cardboard, 1932; 5) *Self-portrait with Kulagina for Socialist reconstruction* [made in studio], gelatin silver photograph, c1926, San Francisco Museum of Modern Art; 6) *Socialist reconstruction*, design for poster, modern photomontage with gouache, India ink and varnish on paper.

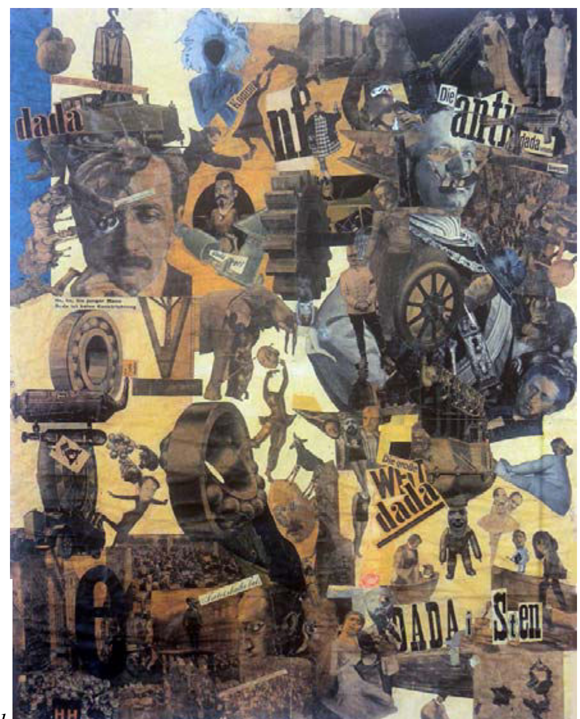


Fig. 18. Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, modern photomontage, Cut with the kitchen knife Dada through the last Weimar beer-belly cultural epoch in Germany*, Collection of Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



Einzelnummer: 30 Pf., zugestellt 40 Pf., Abonnement: Quartal (6 Nummern inkl. Zustellung) 2 Mark. Vorzugs-Ausgabe: 100 numm. Exemplare 1-20 sign. auf echt Zanders Bütten à 10 M., 21-100 à 3 M.

Preis 30 Pf.
Durch Post und Buchhandel
40 Pf.

“Jedermann sein eigner Fussball”

Illustrierte Halbmonatsschrift

1. Jahrgang | Der Malik-Verlag, Berlin-Leipzig | Nr. 1, 15. Februar 1919

Preisausschreiben!
Wer ist der Schönste??

Deutsche Mannesschönheit 1

Die Sozialisierung der Parteifonds

Eine Forderung zum Schutze vor allgemein üblichem Wahlbetrug

(Diese Ausführungen sollen den Unfug unserer Nationalversammlung selbst vom Gesichtspunkt der Demokraten aus illustrieren, jener Leute, die meinen, ein Volk dürfe keine Regierung besitzen, deren Niveau dem seines eigenen Durchschnitts überlegen ist.)

Man mag Demokrat sein, deutsch-sozialistischer Untertan oder Kommunist, man mag mit Schiller sagen: Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen oder behaupten auf jede Stimme komme es (sogar mit Recht) an, die Tatsache wird man nicht bestreiten: Wahlen gehören zu den ge-

Fig. 19. John Heartfield, *Jedermann sein eigner Fussball: Illustrierte Halbmonatsschrift (Everyman His own Football: Illustrated semi-monthly)*, cover, modern photomontage, Malik Verlag, Berlin, 1919.



Fig. 20. John Heartfield, George Grosz, editor Raoul Hausmann, *Der Dada 3*, cover and page 2, modern photomontages, 1920, Collection of Institut Valencià d’Art Modern, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia, Spain.

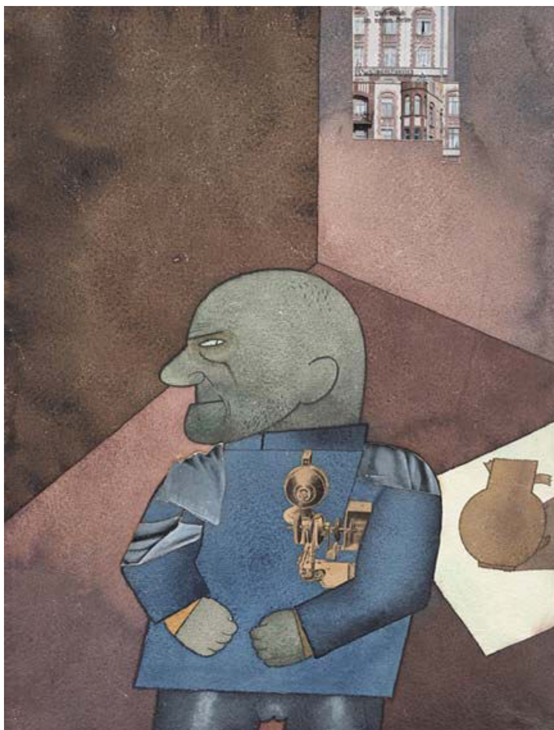


Fig. 21. George Grosz, ***“The Convict”: Monteur John Heartfield after Franz Jung’s Attempt to Get Him Up on His Feet (“Der Sträfling”: Monteur John Heartfield nach Franz Jungs Versuch, ihn auf die Beine zu stellen)***, modern photomontage with watercolor, ink, pencil and photomechanical papers, Collection of The Museum of Modern Art, New York © 2017 Estate of George Grosz.



Fig. 23. Varvara Stepanova, *Construction*, modern photomontage with cut printed papers, 1919, The George Costakis Collection of Russian Avant-Garde Art, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki; Aleksandr Rodchenko, untitled, modern photomontage with cut papers and pencil on paper, Collection of The Pushkin State Museum of Fine Arts, Department of Private Collections, Moscow.



Fig. 24. Aleksandr Rodchenko, GUM (Государственный универсальный магазин, State universal store), modern photomontage, photolithograph, 1923, Collection of State Museum of V.V. Mayakovsky, Moscow; Aleksandr Rodchenko, *Kino Glaz 6 series, worker Dziga Vertov, operator Kaufman*, modern photomontage, photolithograph, 1924. Private Collection.



Fig. 25. Scenes of the life of Joseph from the Old Testament. From the four icons series, 1677–1682, oil on wood panel, Collection of Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, Greece.



Fig. 26. Alexander Rodchenko, *I catch my balance*, modern photomontage with watercolor, illustration for *Pro Eto* by Vladimir Mayakovsky, 1923, Collection of the State Museum of V.V. Mayakovsky, Moscow.

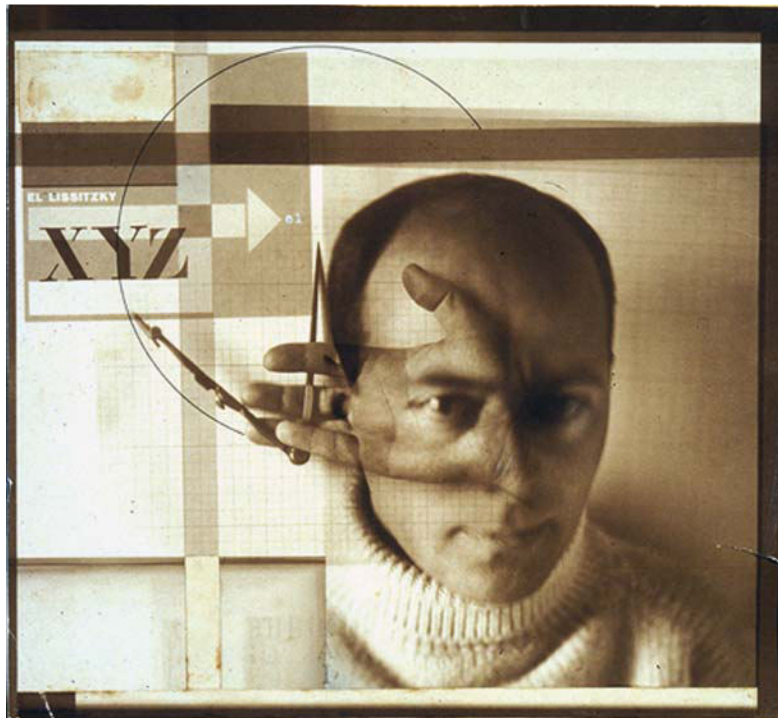


Fig. 28. El Lissitzky, *Self-Portrait (The Constructor)*, gelatin silver photograph with photogram, gouache and ink, 1924, photograph by A. Sergeev, Collection of State Tretiakov Gallery, Moscow.



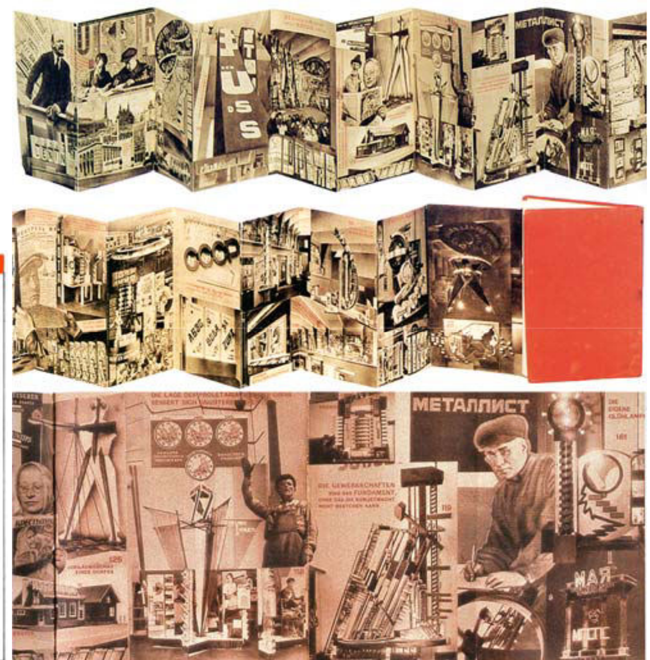


Fig. 29. El Lissitzky, *Vkhutemas Architecture*, Moscow, photolithography, 1927, and the artist's color letterhead design, 192

Fig. 32. El Lissitzky, catalog for Pressa, International Press Exhibition, Köln, modern photomontage, photolithography, 1928, Collection of National Gallery of Art, Canberra, Australia.

EMILIE FLÖGE IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHS

by UWE SCHÖGL
(Vienna)

Abstract: *Emilie Flöge was unquestionably Vienna's most modern fashion designer. In 1904, together with her sisters Pauline and Helene, Emilie opened the fashion salon "Schwestern Flöge" at Mariahilfer Strasse 1b. In this so-called "Casa Piccola", which had been designed in the Jugendstil by the architect Josef Hoffmann, she presented designer clothing in the style of the Wiener Werkstätte. Emilie was undoubtedly the most emancipated and self-assured of the three Flöge sisters. She acted as her own demonstration model for the designs the salon created itself, as is attested to by numerous photographs. Emilie was since 1891 the life companion of Gustav Klimt and she was without a doubt his "Lebensmensch", a companion with whom Klimt enjoyed a close, life-long friendship. Klimt and Flöge made many joint projects: Klimt drew some garments for the Flöge salon in the rational dress rational dress style – a style promoted by the feminist movement, and he arranged photographs with Emilie Flöge as a model.*

Keywords: snapshot photography; pictorial scenarios; model and fashion designer; studio photography.

Assuming Emilie Flöge were living today in our globally networked media society, her extravagant biography with the star artist Gustav Klimt and as a career woman in the fashion business would undeniably have made her the darling of the gossip columns and perhaps even a hyped-up star in the social communication media. There's no question that from the social, political and cultural point of view and also with respect to media history, circumstances in fin-de-siècle Vienna were quite different, but this link across epochal boundaries underlines one issue: the question of the conflict area between the polarities of private and public life. Emilie Flöge left behind her a biographical panopticon of artistic, written and pictorial sources (photographs) that attest throughout her life to the borderline between private and public awareness. This essay focuses on the contemporary photographs of Emilie Flöge: on the souvenir photos taken in her personal environment (snapshots) and those designed for publication, thus that had an official character[1]. Like visual detective work, it will trace questions regarding their original context and the various photographic idioms, giving us a multifaceted pictorial spectrum of this fascinating personality that simultaneously tells a private and a public story of a person.

What is striking in Emilie Flöge's photographs, whether taken in the private or public context, is the permanent 'nearnes' to Gustav Klimt, both as motif and with respect to pictorial composition. Numerous souvenir photos have been preserved of the annual summer vacations in the Salzkammergut. (Fig. 1) Playing an important role here was the private family ambience of an easy-going holiday society, for which the Attersee was an ideal location. Many snapshots, especially in the Villa Oleander or in Litzlberg, revolve around the theme of fashion and have the character of 'improvised' pictorial choreographies, and Klimt was one of the party. The photographs of Emilie Flöge in various 'Reformkleider' ('reform dresses'), once again documentary in character, were all joint projects – including the only color photographs with the two protagonists (1913) and the staged photographs by Heinrich Böhler (1909). In a photo series for the magazine *Deutsche Kunst und Dekoration*in 1907 the Attersee backdrop was an important element for the media-oriented – thus public – image of Emilie Flöge both as a model and simultaneously as an avant-gardist fashion designer. Gustav Klimt directed the photography; he is named in the magazine with his signum 'GK'.

---

[1] This updated essay appeared in the publication "Gustav Klimt – Emilie Flöge. Reforming Fashion inspriing Art", Sandra Tretter, Peter Weinhäupl (eds.), Edition Klimt, vol.3, Vienna 2016, pp. 43–56.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 121–134, Bucureşti, 2017



Fig. 1. Emilie Flöge and Gustav Klimt in a row boat in front of the Villa Paulick on the Attersee in Seewalchen/ Upper Austria, photographed by Emma Bacher, 1909, gelatin silver print, private collection.

Relating to Emilie Flöge's photographic interests, Klimt acted the protean role of initiator, mentor and set designer, also that of photographer. Klimt was familiar with photography in the most versatile ways:[2] he had used this medium as a compositional aid already in young years (the painting of the Burgtheater ceiling in 1886) and deployed creative photographic components for his later landscapes (zoom effect from telephoto lens and telescope). As a leading member of the Vienna Secession (until the secession of the 'Klimt Group' in 1905), he was in close contact with the photographic reform movement of Pictorialism and its exponents (Hugo Henneberg) and closely followed their international publishing activities and exhibition participations in Vienna (XIII Exhibition in the Vienna Secession 1902, etc.).[3] Klimt exploited the affinity to these new photographic trends less for pictorial concepts for his art than for staging his professional public image as a painterpersonality, originating in the most innovative portrait studios of the age (Madame d'Ora, Dora Kallmus), Anton Josef Trčka (Antios), Friedrich Viktor Spitzer and MorizNähr. Emilie Flöge behaved in an almost contrary way to Klimt's photographic self-scenarios; she frequented the atelier-studio 'd'Ora', then regarded as moderately modern, for an appropriate, professional (photographic) interpretation of her current fashion collection. She had consulted the studio several times since 1909, probably on Gustav Klimt's recommendation, who had been a client at the studio already the previous year for an extensive portrait series.

Snapshot photography – Emilie Flöge in private

The tranquil and impressive Attersee landscape was the backdrop for the private shots showing Emilie at family parties and during the (everyday) routine (boat trips, hiking in the vicinity etc.) in relaxed-exuberant holiday mood – mostly together with her Gustav. Private photography[4] grew to be very much en vogue around the turn of the century and was not difficult to manage technically. Most of all, photography

[2] For a comprehensive analysis of Gustav Klimt in portrayal photos see: Uwe Schögl: *Klimt in zeitgenössischenFotografien*, in: Tobias G. Natter, FranzSmola, Peter Weinhäupl (eds.): *Klimt persönlich.Bilder – Briefe – Einblicke*. exh. cat. Leopold Museum, Vienna 2012, pp. 84–97.

[3] Hugo Henneberg was one of the three exponents (with Heinrich Kühn und Hans Watzeck) in the artists' association for art photography 'Wiener Kleeblatt' founded in 1897, also called 'Wiener Trifolium'; he gave Gustav Klimt the commission in 1901/02 for a portrait painting of his wife.

[4] Since there are no unique conceptual definitions for the genre of private photography designations are used such as 'souvenir, family or private photography'.

was ‘the thing to do’ in haute-bourgeoisie and aristocratic circles, often involving membership in one of the diverse amateur photography associations and clubs. Snapshot photography[5] no sooner emerged around 1880 than it got its nickname, from the noise of the shutter release. The snapshooters were practical people, worked without any artistic pretensions and cared little about conventions of technical standards (correct exposure settings, focus, aperture setting etc.) or perfection of motif and visual composition. What makes a snapshot photograph distinctive is that it picks out a random moment in time within an event, usually of a movement, and captures it as a snapshot. Part of the procedure involved the subject taking a pose shortly before the ‘click’ of the shutter release. The photograph-chronicler observed the actions from within, participated in the event, and was not seldom in a familiar relationship with the subjects. The inventors of snapshot photography are mostly unknown, since the (fast) capture of images and motifs was regarded as more important than naming the snapshot photographer.



Fig. 2. Gustav Klimt in his painter’s smock and Emilie Flöge in a batwing dress
in the garden of the Villa Oleander on the Attersee, 1908, gelatin silver print, private collection.

The photographs of Emilie Flöge taken during the summer vacations on the Attersee should be seen in this context. The holidays took place every year in the summer months of July till mid-September from 1900 to 1916, but there are photos as well of short-term stays in spring or autumn.[6] We would simply call them holiday photos today. They show Emily on various occasions in the circle of her friends and in activities undertaken with Gustav Klimt.Most of these joint appearances took place when staying in the Villa Paulick and the Villa Oleander in Kammerl, (Fig. 2) taken over from 1908 on as new holiday residence. The time in Kammerl must have been very happy for Emilie and Gustav; they are shown in numerous outdoor photos, in the villa garden or during their activities together.[7](Fig. 3) The couple often went rowing from the east shore

[5] For the origins and development of snapshot photography see the key work: TimmStarl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografiein Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munich/Berlin 1995.

[6] Sandra Tretter, Peter Weinhäupl (eds.): *Gustav Klimt. Summer Sojourns on the Attersee 1900–1916*, Edition Klimt, vol. 2, Vienna 2015, p. 60. A short trip to Attersee at Easter is documented ina photograph of Klimt and Gertrude Flöge on the boat jetty of Villa Paulick.

[7] Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (eds.): *Gustav Klimt & Emilie Flöge. Fotografien*, Vienna, 2012, p. 158. The concept for the painting *The Kiss*, finished in 1908, evolved at the same time inthat summer.

(Kammer) of the lake to relatives in the neighboring Villa Paulick, or to Litzlberg, or they went on the ‘country parties’ so beloved of Klimt, hikes to the nearby excursion destinations on the Gahberg or Haferlberg. All these photographic holiday stories were collected like a domestic pictorial cosmos for the family album, accessible as memories for later times.



Fig. 3. Emilie and Pauline Flöge, Gustav Klimt, Hermann Flöge (concealed) and Helene Flöge in Paul Bacher’s motor boat ‘Nameless’ on the Attersee, 1905, gelatin silver print, private collection.



Fig. 4. Gustav Klimt and the Flöge sisters at the opening of the Kunstschau, photographed by Emma Bacher, 1st June 1908, Austrian National Library/Vienna.

Emilie's relative Emma Bacher (nee Paulick) was also hooked by the snapshooting mania. She took the majority of the Attersee photos of this time. And snapshooting was also permitted on official occasions in accordance with the social canon of the haute bourgeoisie: equipped with a small camera, Emma Bacher recorded an important daily event in a series of snapshots in which family members play a major role (Gustav Klimt accompanied by Emilie Flöge): the opening of the Kunstschau on 1st June 1908 on the grounds of what is now the Konzerthaus in Vienna. (Fig. 4) Although her sightlines are not ideal because of the obscured view and the great distance to the opening scenario, she manages to produce both a snapshot as well as an atmospheric portrayal of the eagerly neck-craning crowd of guests.

Private amateur photography increasingly became established as a barometer of an age that was radically changing, both culturally and socially. And because of the scope offered by technology and motif, visual self-portrayal shifted successively towards visual self-presentation in the public arena. It was not by chance that this happened in an age when photography, in the wake of new production processes, could be reproduced cheaply in newspapers and magazines. Photography was born as a mass medium of the 20th century. The media propagation of photography at that time also had consequences in shifting the borderline of photographed private life towards public appearance, which, until its leveling, is a sign of our networked (pictorial) communication today.

Amateur photography and artistic pictorial scenarios

Within these snapshooting amateur movements a community of photographers[8] with artistic standards and hierarchic distinctions soon accumulated throughout the entire German-speaking region and grouped themselves into well-organized amateur associations. They used the public platforms of specialist exhibitions and photographic magazines to gain exposure for their photographic achievements, presenting them to public opinion and criticism as 'serious, legitimate' artefacts. The borderlines of art and photography became blurred in the artists' idea of themselves, likewise in the diction of pictorial compositions and choice of motif.

Among the Klimt circle of friends was the industrialist and painter Heinrich Böhler; he produced a photo series[9] with Gustav Klimt and Emilie Flöge that can be lauded both for its artistic interpretation as well as for his choosing the technically sophisticated Bromoil process. In 1909 Heinrich Böhler turned up and met the two Attersee holidaymakers Klimt and Flöge in Kammerl, which acted as backdrop for an outdoor photographic scenario.[10] Both protagonists played roles in the photographic scene, Emilie Flöge in a stripe-patterned kaftan-type reform dress and Gustav Klimt in its counterpart, his painter's smock. (Fig. 5)

The whole arrangement makes an ambivalent impression: first of all, as a photo-shooting session for a static costume show arranged by a studio sited outdoors; this corresponded to the convention of fashion photography of the time, so as to put the design models in a flattering light. Yet the scenery, chosen entirely from a private context, keeps to the principles of amateur photography, which simply portrays two people, as individual as they are independent (in the pictorial metaphor of the empty center), carefree in the countryside: an overall pictorial impression intended to evoke the harmony of a fashionable duet (commitment to reform) resonating from a conflict-free man-woman relationship in a (symbolic) imaginary open space. The pictorial scenario skilfully arranged by Böhler of the 'idyll of a fulfilled relationship' in which Klimt and Emilie saw themselves should not belie the fact however, that Klimt's understanding of gender roles – in private or in his attitude to art – is in terms of depth psychology interpreted by many in the literature as contrary to this impression.[11]

---

[8] An exemplary vituperative critique against snapshot photographers 'who take photographs without any higher or lower purpose, just to pass the time' in contrast to those whose 'artistic capabilities' belong to 'the most superlative group of amateurs' can be found in the *DeutschePhotographische Zeitung*, 1888 (no. 26, pp. 196–198).Quoted from Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichteder privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munich/Berlin 1995, p. 13.

[9] Attribution is based on the designation »H. Böhler« under the photo (Lentos Kunstmuseum, Inv.-No. G 55) to Heinrich Böhler, cousin of Hans Böhler. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(eds.): *Gustav Klimt & Emilie Flöge. Fotografien*,Vienna 2012, p. 157.

[10] See ibid. p. 158. Little is known about the original context of this photo series in Bromoil technique. Two photos show Klimt and Emilie Flöge together, one with Emilie solo. The short cast shadows of the protagonists limit the date to the summer months.

[11] Klaus Herding: *Überdruß und Sehnsucht. Zur Rolle der Geschlechter in der Wiener Kunst um 1900*,in: Sabine Schulze (ed.): *Sehnsucht nach Glück*, exh. cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main, 23rd September–3rd October 1995, Ostfildern-Ruit, 1995, pp. 359–366.



Fig. 5. Gustav Klimt in his painter's smock and Emilie Flöge in a reform dress on the Attersee, photographed by Heinrich Böhler, 1909, photogravure, Austrian National Library/Vienna.

Emilie Flöge as the person in a costumed photo presentation of reform dresses inspired many amateur photographers: the fashion designer appeared also as model of her designs in the photos taken over the years on the Attersee summer vacations.

As impressive the complicated pictorial scenarios of Heinrich Böhler are, the unique series of three color photos by the photo pioneer from Linz, Friedrich G. Walker, is also worthy of special interest. The pictures are each conceived as solo portraits and show Emilie Flöge in various reform dresses and Gustav Klimt in his painter's smock in the Villa Paulick garden. They are precisely dated[12] to 13th and 14th September 1913, as is verified by Gustav Klimt's short stay on the Attersee.[13] They are unique documents in the history of photography, showing the two protagonists in the only known color photographs on Lumiere Autochrome plates. The 'Lumiere Autochrome mosaic screen plate process' introduced onto the market by the Lumiere brothers in 1907 was greeted as a sensation by amateur photographers: for the very first time it was possible to photograph the world 'in natural colors' (thus the marketing slogan of the Lumiere brothers). This technical innovation targeted the taste of amateur photographers: at last they were able to document the family and holidays in a color process (unfortunately not cheap).

---

[12] Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (eds.): *Gustav Klimt & Emilie Flöge. Fotografien*, Vienna 2012, p. 190. The date of the photograph is deduced from the date of another photo album in this context. Two black-and-white photos have been preserved in addition to the color photos.

[13] Sandra Tretter, Peter Weinhäupl (eds.): *Gustav Klimt. Summer Sojourns on the Attersee 1900–1916,* Edition Klimt, vol. 2, Vienna 2015, p. 60. Klimt spent the summer vacation of 1913 by Lake Garda andin Bad Gastein and went to Attersee only for a brief period.

The style of portrayal is remarkable: it is conventionally set in the austere documentary style of (drawn) fashion pictures in magazines,[14] which deliberately focused purely on the (latest) fashion collections. (Fig. 6 + Fig. 7) The decision to work outdoors in bright sunshine was a photo-technical requirement of the Autochrome process, which demanded over-proportional brightness.[15] The outcome is a costume documentary set in the countryside.

The model and her fashion – Emilie Flöge and her public image

A photo series of Emilie Flöge that is remarkable in several ways shows her as a model as well as fashion designer; it was produced in summer 1906 in Litzlberg on the Attersee. In 1907 nine different reform dresses were published in ten photographic reproductions in the influential Darmstadt magazine *Deutsche Kunst und Dekoration*.[16] As can be reconstructed from a Wiener Werkstätte album containing twenty black-and-white prints from Emilie Flöge's estate,[17]another eleven black-and-white prints, each in a format of 11.1 x 8.9 cm[18], must have been produced during the photo shooting in the garden against a backdrop of the Litzlberg countryside and lakeside. The original corresponding negatives, fifteen in number, have been preserved in this stock of vintage prints.[19]

The feature in *Deutsche Kunst und Dekoration*was a commission of the editor Alexander Koch and must have been associated with the 'grand-ducal appointment of Olbrich in Darmstadt'[20] The magazine editors had already dealt with Viennese Modernism as early as 1904 and for the first time also reported extensively on the Wiener Werkstatte.[21]

A very striking feature placed underneath each of the reproduced fashion photos is Gustav Klimt's monogram "GF". (Fig. 8) Probably Klimt, with his greater renown, wanted to support his partner's reform dress presentation. In addition, the innovation of presenting the costumes not in the studio but, contrary to the pictorial convention of the time, in the lush landscape, in front of house walls or at the lakeside, can be attributed to Klimt's idea. Klimt's photographic authorship is also assured, substantiated by the parallels in pictorial composition seen in the photo series and his painting (of that period). Whether Klimt worked the camera, or whether the shutter release button was activated according to his instructions must remain unanswered.

The decisive factor is that Emilie Flöge is given major exposure for a German-speaking public for the first time as a fashion designer of reform dresses. The photo series can be interpreted as a congenial collective work of the two personalities, who had such a formative influence on the art world of the fin de siecle: Emilie Flöge in the interpretive role as a model, and Gustav Klimt in charge of visual direction and concept.[22] For the visual realization Gustav Klimt drew from the abundant repertoire of photographic portrayal procedures: profile view, frontal and three-quarter view alternate as standardized form of presentation, giving us a vivid impression of the costume designs. What is striking in the choice of the published pictures is the alternation between static forms of presentation and a scene evoking naturalness, showing Emilie in a relaxed pose (at times laughing), or in a moment of movement. (Fig. 9)

---

[14] *HoheWarte*, vol. 2, no. 5 (1905/06), p. 78.

[15] Calculating the correct exposure setting in Autochrome photography was difficult. This is verified as well by the rather underexposed photos of Emilie Flöge in Chinese Imperial courtly dress. For the topic of Autochrome art photography see: *Heinrich Kühn und die Erfindung der künstlerischen Farbfotografie*, in: South Tyrol Landesmuseum for Culture and Local History – Schloss Tirol (ed.): *Das bedrohte Paradies. Heinrich Kühn fotografiert in Farbe*, exh. cat., South Tyrol Landesmuseum for Culture and Local History – Schloss Tirol, 31st May–30th November 2014, no place ref. 2014, pp. 18–37.

[16] *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 19, October 1906–March 1907, pp. 65–73; Wolfgang Georg Fischer: *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Vienna 1987, pp. 96–104.

[17] There are diverging specifications about the number of preserved black-and-white prints. The quantity of prints in the album as being 20 pieces is confirmed in ibid. p. 47f: Hans Bisanz: *Emilie Flöge und Gustav Klimt. Doppelporträt in Ideallandschaft*, exh. cat. Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, 30th April 1988–28th February 1989,Vienna 1988, p. 32, cat. no. 4.2.29; *Gustav Klimt Emilie Flöge: Artist & Muse. Property from the Estateof Emilie Flöge, Sotheby's London*, 6th October 1999, Lot 11, pp. 20–23.

[18] Ibid. The album is in a private collection and was not accessible to the author.

[19] Wolfgang Georg Fischer: *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Vienna 1987, p. 95, no details on provenanceand specification of the negative material.

[20] *Ibid.*, p. 95.

[21] *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XV, October 1904–March 1905, quoted from Paul Asenbaum, Wolfgang Kos, Eva-Maria Orosz (eds.): *Glanzstücke. Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*, exh. cat., Wien Museum, Vienna, 13th November 2008–22nd February 2009, Munich 2008, p. 28.

[22] The name 'SchwesternFlöge' is wrongly designated in the publishing credits of the magazine as 'Atelier Pflüge'.



Fig. 6. Emilie Flöge wearing a dragon robe in the garden of the Villa Paulick in Seewalchen on the Attersee, photographed by Friedrich G. Walker, 13./14. 09. 1913, Lumiere autochrome plates, private collection.



DAS REFORMKLEID. Die Idee des heutigen Reformkleides entsprang einer natürlichen und künstlerischen Notwendigkeit. — Das Reformkleid ist künstlerisch durch die richtige Konstruktion und die erfinderische edle Handarbeit. Obige Kleider sind aus Tuch, das Jäckchen links Handweberei aus Schafwolle und Perlen von Frau Guttmann. Die Oberteile der unten stehenden Seidenkleider sind Handweberei von Fräulein Jutta Sicka aus Gold und Lilaseide; Ausführung sämtlicher Kleider durch den Salon Schwestern Flöge, Wien.

Fig. 7. Model in a reform dress from the salon 'SchwesternFlöge' (detail), 1904, reproduced in: HoheWarte, Vienna 1905/06, Austrian National Library/Vienna.



Fig. 8. Emilie Flöge in a ‘summer dress’ in Litzlberg on the Attersee, photographed by Gustav Klimt, 1906, reproduced in: Deutsche Kunst undDekoration, Darmstadt 1906/07.

All pictures share a compositional constant: Emilie is placed exactly in the center every time as the dominant person. The horizon is set high so that her head reaches very close to the top margin and occasionally overlaps it. Klimt surrounds this strict (vertical) pictorial structure in the person of Emilie Flöge with a decorative planar structure in the form of changing landscapes or a monochrome background (facade wall), if it is advantageous for accentuating the reform dress patterns. (Fig. 10)

Gustav Klimt applied painterly compositional principles in the pictorial concepts of the Litzlberg photo series by transposing painterly visual ideas into the photographic medium in both motif and features of genre. Or to put it another way: the Litzlberg photo shooting is based on an all-embracing crossover concept. (Fig.11a + Fig.11b+ Fig.11c) The literature on Klimt is unanimous in stating that Klimt’s paintings of that time deploy genre-overlapping compositional similarities. Soft basic motifs of garden pictures (for instance flower beds) correspond to anthropomorphic forms (sunflowers) and, vice versa, human forms combine with

landscape forms, which, in Klimt's imagery, represent a 'primary form of stability, the formal support'.[23] For his pictorial cosmos, Klimt frequently used unconscious fundamental forms from our collective memory of images, which issue from the artist's hidden thoughts and mental world. It was already in 1901 that Hermann Bahr stated that Klimt 'obviously conceives nature as faces, visions'[24]. The association of Klimt's landscapes with the sensuality of his image of woman is evident. In the context of this holistic way of seeing things, the photo session with Emilie Flöge is an imaginative idea in which the freedom of the natural world is fused with his life's companion and with the photographer into a harmonious life-and-art statement that goes far beyond a fashion show.



Fig. 9. Emilie Flöge in a 'garden dress' on the Attersee, photographed by Gustav Klimt, 1906, reproduced in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 1906/07.

Emilie Flöge and studio photography

Emilie Flöge chose the prestigious portrait studio 'd'Ora' to guarantee an appropriate professional (photographic) interpretation of her fashion designs. At least two photo sessions are datable: a studio session took place in 'February 1909' in the Atelier 'd'Ora' on Wipplingerstrasse 24. The second, dated 5th

[23] Stephan Koja (ed.): *Gustav Klimt – Landschaften*, exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna,23rd October 2002–23rd February 2003, Vienna2002, p. 68. The major van Gogh retrospective held in 1906 in the Galerie Miethke had a great influence on Gustav Klimt (color scheme, sunflower motif).

[24] Hermann Bahr: *Rede über Klimt*, Vienna 1901, p. 15, cit. ibid., p. 68.

November 1910, was held in the sales rooms of the 'Schwestern Flöge', which Arthur Benda had arranged; he was in charge of the technical, photographic part of the Atelier 'd'Ora'[25]. Dora Kallmus suggested a new studio line that had enjoyed great success much earlier in exhibitions (Kunstsalon Heller, 1909) and in reproductions in quality art magazines (*Erdgeist*, 1909).[26]



Fig. 10. Emilie Flöge in a 'house dress' in Litzlberg on the Attersee,
photographed by Gustav Klimt, 1906, reproduced in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 1906/07.

[25] Dates based on the source specifications of the photographic estate of Madame d'Ora in the Austrian National Librara, Vienna.: www.bildarchiv.at.

[26] For a first, comprehensive setting of reproduced photographs from the Atelier »d'Ora« see: *Erdgeist. Illustrierte Wochenschrift*, vol. 4., 23. 1.1909, no. 3, pp. 83–86, 95–98, 107–110.

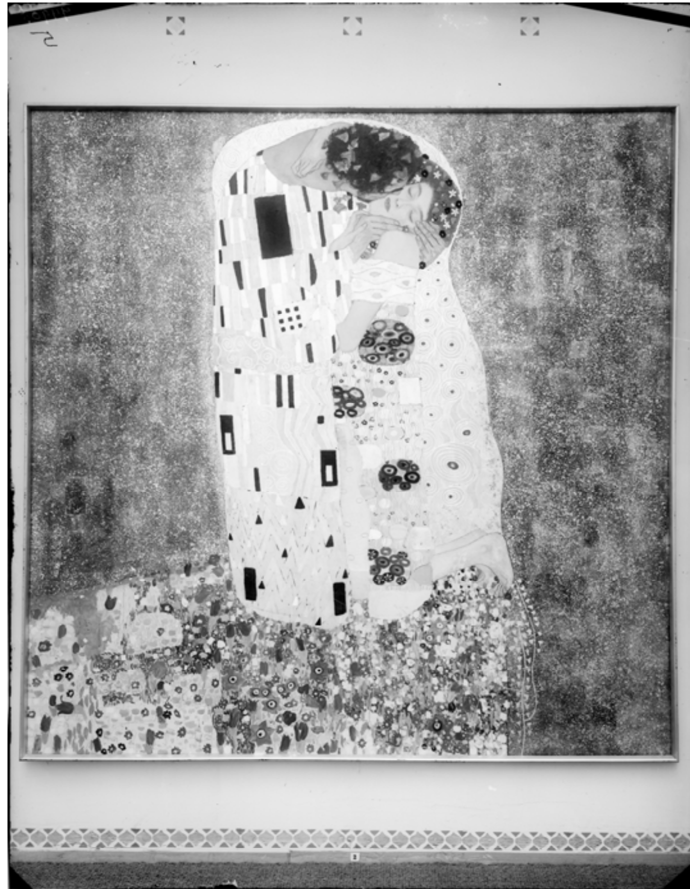


Fig. 11a. Gustav Klimt: The Kiss, 1907/08, oil on canvas, photographed by Moriz Nähr, negative, Austrian National Library/Vienna.

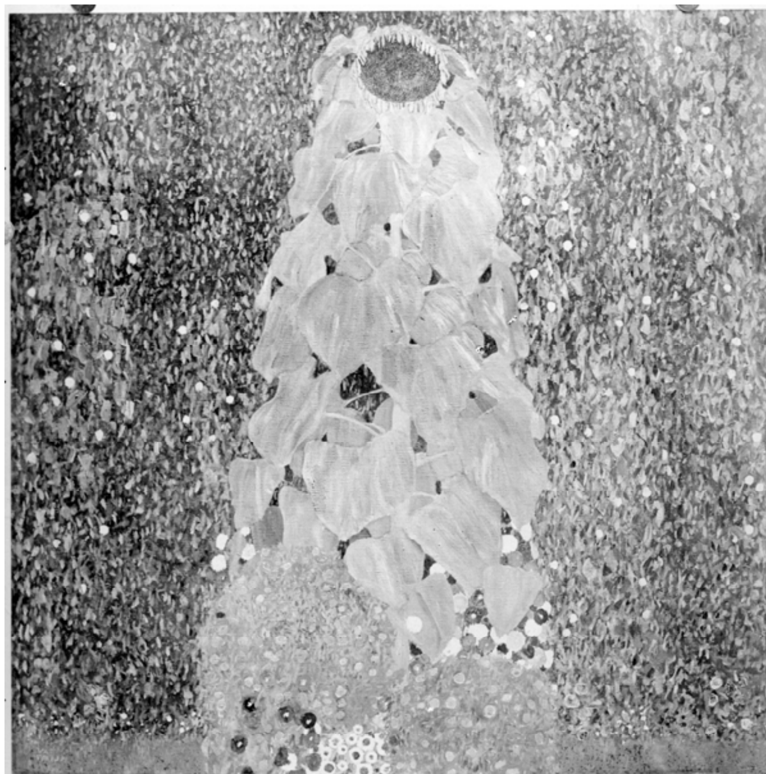


Fig. 11b. Gustav Klimt: The Sunflower, 1907, oil on canvas, photographed by Moriz Nähr, negative, Austrian National Library/Vienna.



Fig. 11c. Emilie Flöge in a 'house dress' in Litzlberg on the Attersee, photographed by Gustav Klimt, 1906, reproduced in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 1906/07.



Fig. 12. Emilie Flöge wearing a Neo-Empire-style dress at her salon, photographed by the studio d'Ora-Benda (Arthur Benda), 1910, negative, Austrian National Library/Vienna.



Fig. 13. Emilie Flöge, photographed by the studio d'Ora-Benda, 1909, negative, Austrian National Library/Vienna.

An advertising brochure published in honor of Madame d'Ora accentuates how opportune this studio concept was for the fashion-conscious Emilie Flöge. 'Working only with loose, flexible contours, she [Dora Kallmus] achieves her objectives […] by asking persons, special ladies who wish to sit for their portraits, to bring soft materials, furs, muffs, evening mantles, shawls, hats, etc., to the studio, out of which Mme. D'Ora creates the portraits corresponding to their individuality'[27].

The studio pictures of 1909 are a prime example of early fashion photography of this era, when borderlines were blurred between portrait photo (portrait of an elegant lady) and 'real' fashion photography, in which the model is photographed exclusively because of the costume[28]. (Fig. 12) The photos of Emilie Flöge were not produced for publication in a fashion journal or illustrated magazine. They were taken far more for private reasons as gifts or souvenirs for friends, or for showing in her own atelier. So we have to interpret the photo of Emilie Flöge in the reform dress with Wiener Werkstätte jewelry – a golden diamond ring and muff chain[29] given to her by Klimt as a very personal portrait in a sophisticated pictorial concept, in which Emilie Flöge's unconventional armshoulder pose, describing a square, symbolizes the Wiener Werkstätte sign and the subject's modernity and unconventionality. (Fig. 13) Commercial fashion journals illustrated with photographic reproductions experienced their mass-media boom in the early 20th century in the capitals of Paris and New York (*Vogue, Harper's Bazaar*)[30], and reached Austria only tardily towards the end of World War I.[31]

---

[27] Andrea Winklbauer: *»Künstlerische Photographien«. Drei Wiener Fotostudios zwischen 1860 und 1938*, in: Iris Meder (ed.): *Viennas's Shooting Girls*, exh. cat., Jüdisches Museum, Vienna, 23rd October 2012–3rd March 2013, Vienna 2012, p. 70.

[28] Monika Faber: *Mode, Tanz, Werbung. Drei Anwendungsbereiche der Fotografie*, in: Timm Starl (ed.): *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bad Ischl 1983, vol. 1, p. 214.

[29] Paul Asenbaum, Wolfgang Kos, Eva-Maria Orosz (eds.): *Glanzstücke. Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*, exh. cat., Wien Museum, Vienna, 13th November 2008–22nd February 2009, Munich 2008, p. 135.

[30] Klaus Honnef: *Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis*, in: Ingried Brugger (ed.): *Modefotografie von 1900 bis heute*, exh. cat., Kunstforum Länderbank,Vienna, 28th April–15th July 1990, Vienna 1990, pp. 11–20, here p. 14f.

[31] The magazine *Die Damenwelt* briefly appearing in 1917 reproduced fashion photos for the first time on a major scale instead of the customary drawings.

O PRIVIRE DE ANSAMBLU ASUPRA COLECȚIILOR DE DAGHEROTIPURI DIN ROMÂNIA

de CĂLINA BÂRZU

Abstract: *Invented in 1839 by Louis-Jacques-Mandé Daguerre in France, the daguerreotype is the first functional photographic process. Obtaining a daguerreotype was an elaborate process involving a range of production steps and materials, as well as the use of multiple chemical substances. The support consisted of a silvered copper plate, exposed in the camera, then developed with mercury fumes. The final result was a unique, direct-positive image with a high resolution that had the drawback of not allowing multiplication. Far from being a mere photograph, the daguerreotype represented a complex structure of packaging materials that also had the role to protect the image from deterioration.*

The Daguerreobase Project is a research initiative that archives daguerreotypes from Europe in an online, digital platform. Initiated by the Netherlands Photography Museum in Rotterdam and the Antwerp Photography Museum in Belgium, the platform offers a complex network of collections of daguerreotypes, visible and accessible internationally. The project engendered the first national inventory of daguerreotypes in Romania, that resulted in the formation of a coherent corpus of a hundred and thirty seven registered items, of which seventy three can be found online. The daguerreotypes come from five public institutions: the Romanian Academy Library, the Romanian National Library, the Prahova County Museum of History and Archeology, the Banat Museum Timişoara, the Revolution Museum Arad. In addition, items from seven private collections were also recorded: Adrian-Silvan Ionescu, Tudor Berza, Cristian Graure, Ştefan Sava, Theodor U. Rostás, Mihai Stănescu, and Călina Bârzu. Research often resulted in the discovery of novel information regarding the image, photographer, plate manufacturer, hallmark, studio, year, city, country, packaging materials, as well as the degree of deterioration of the image or of the object. Daguerreobase is currently registering new daguerreotypes in the database and continues to archive objects from Romanian collections.

Keywords: daguerreotype, photography, history, archive, Daguerreobase, Romania.

Dagherotipia reprezintă primul procedeu fotografic funcțional inventat în 1839 de către Louis-Jacques-Mandé Daguerre în Franța. De-a lungul timpului au existat diverse experimente de obținere a unei imagini fotografice, însă Daguerre, a fost primul care a găsit soluția de a fixa realitatea cu ajutorul luminii pe o placă de cupru argintată, descoperirea revoluționând percepția vizuală asupra lumii. Dagherotipia se deosebeşte de alte procedee fotografice istorice şi contemporane prin reprezentarea fidelă a realității. Fotografia este lipsită de granulație, posedă o claritate excepțională şi prezintă detalii în abundență.

Procedeul de obținere a dagherotipiei presupunea un proces elaborat, cu mai multe etape, ce utiliza o gamă largă de materiale şi substanțe chimice. Placa de cupru se acoperea cu un strat de argint, după care era lustruită cu instrumente speciale până când suprafața ajungea la o strălucire de oglindă. Sensibilizarea se realiza cu clorură de iod şi bromură care se amesteca cu stratul de argint, placa sensibilă la lumină fiind ulterior expusă în aparatul de fotografiat. Imaginea latentă, developată cu vapori de mercur, era fixată cu hiposulfit de carbonat de sodiu şi tratată cu clorură de aur pentru a-i asigura o rezistență sporită. Rezultatul final era o imagine unică de tip direct-pozitiv care nu putea fi multiplicată. În ciuda calității superioare şi a puterii de reprezentare, procedeul era lipsit de culoare şi reproducea doar o variantă alb-negru a realității. Pentru a compensa acest dezavantaj placa era pictată manual cu pigmenți.

Dagherotipul, în afară de placa de cupru, era formată dintr-o structură complexă de materiale de împachetare. Deoarece placa era expusă deteriorării, aceasta era protejată prin diverse moduri de ambalare. În Europa, de exemplu, fotografia era încadrată cu un passe-partout de carton, acoperită, apoi, cu o sticlă pictată cu chenar, după care era înrămată. În Statele Unite ale Americii, însă, passe-partout-ul era din metal, sticla nefiind pictată iar, în locul ramei, se folosea o casetă din lemn cu capac. Exteriorul casetei putea fi învelit în piele şi decorat cu diverse modele. Unele dagherotipuri aveau ambalaje de format atipic, iar altele erau realizate sub formă de accesorii şi bijuterii.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 135–145, Bucureşti, 2017

Placa de cupru oferă un suport solid imaginii, însă fragilul strat de argint este predispus deteriorării, în cazul în care ambalajul este compromis. Sticla crăpată sau îmbinarea ruptă pot permite aerului să oxideze placa de cupru, să o deterioreze astfel încât imaginea să nu mai fie vizibilă. Integritatea ambalajului este esențială în păstrarea dagherotipului deoarece, în timp, imaginea şi obiectul pot fi afectate de diverse tipuri de deteriorări mecanice, biologice ori chimice.

Chiar dacă este cel mai vechi procedeu fotografic, din punct de vedere tehnic, dagherotipia are o putere de reprezentare superioară, chiar şi față de procedeele contemporane. Fiind primele dovezi fotografice, dagherotipurile au o valoare excepțională ca documente istorice. Încă de la invenția fotografiei, dagherotipul a fost apreciat pentru calitatea şi unicitatea sa, iar această admirație a adus de-a lungul timpului o creştere a interesului de a valorifica dagherotipuri în rândul fotografilor, istoricilor, cercetătorilor, colecționarilor şi restauratorilor.

Proiectul Daguerreobase este o inițiativă de cercetare şi arhivare a dagherotipurilor din Europa într-un mediu digital. Muzeul de Fotografie a Olandei, Roterdam în colaborare cu Muzeul de Fotografie din Antwerp, Belgia au creat o platformă online care pune la dispoziția publicului o rețea complexă de colecții de dagherotipuri vizibilă la nivel internațional. Proiectul urmăreşte să prezinte o imagine de ansamblu a patrimoniului cultural global şi să consolideze relațiile dintre instituții, colecționari privați, cercetători şi public. Daguerreobase încurajează cercetarea dagherotipurilor oferind o variantă simplificată de accesare gratuită a diverselor colecții şi arhive.

Aplicația este o bază de date, unde sunt descrise aproximativ 16 000 de exemplare istorice şi contemporane care provin din colecții private şi instituții. Proiectul nu se limitează la a include doar fotografii care au fost realizate în Europa. Pentru a construi o arhivă cât mai amplă şi unitară au fost integrate şi exemplare produse în afara continentului. În cadrul proiectului au fost formulate liste standard de inventariere a imaginii şi a obiectului. Informațiile sunt însoțite de imagini digitale cuprinse într-un vast catalog virtual unde fotografiile pot fi vizualizate în detaliu. Arhiva prezintă şi reproduceri pe hârtie ale dagherotipurilor, extrase din ziare şi literatură de specialitate.

Proiectul Daguerreobase contribuie la dezvoltarea literaturii de specialitate recentă printr-o serie de noi publicații online, ce pot fi accesate în mod gratuit. Cartea *Dagherotipurile. Primele fotografii ale Europei* a fost concepută special în cadrul proiectului cu scopul de a fi tradusă din limba engleză în aproximativ zece limbi europene, inclusiv limba română. Un alt format de publicație este revista online *Jurnalul Dagherotipiei*. Cele cinci ediții conțin articole despre procedeul fotografic, exemplare reprezentative, fotografi, studiouri şi metode de conservare. Pe parcursul proiectului, Daguerreobase a colaborat cu portalul cultural de patrimoniu Europeana, în baza de date a căruia a integrat un numar de dagherotipuri. O selecție din colecția din România poate fi accesată şi pe website-ul Europeana, ceea ce face ca dagherotipurile să beneficieze de o expunere mai mare într-un cadru recunoscut la nivel internațional. O parte din colaborarea cu Europeana a constat şi în organizarea unei expoziții virtuale într-un format interactiv. *1839–1860 Fotografia pe o placă de argint* prezintă istoria procedeului alături de dagherotipuri din diverse colecții din cadrul proiectului.

Cu ocazia desfăşurării proiectului Daguerreobase în România s-a realizat primul inventar de dagherotipuri la nivel național. Astfel, s-a creat o colecție unitară ce curpinde în prezent o suta treizeci şi şapte de exemplare dintre care şaptezeci şi trei sunt înregistrate în arhiva digitală, noile achiziții urmând să fie integrate ulterior în baza de date. Dagherotipurile provin din colecții private şi ale instituțiilor româneşti şi se prezintă sub diverse tipuri: înrămat, în casetă, stereo-dagherotipie, format atipic şi bijuterie. În cadrul proiectului au fost scanate obiectele şi descrise conform listei standard de inventar. O parte dintre dagherotipuri nu au mai fost inventariate, digitizate sau expuse în mediul digital. În urma cercetării au fost descoperite informații inedite despre imagine, fotograf, producătorul de plăci argintate, ştanță, studio, an, oraş, țară, elemente de împachetare, sau despre stadiul de deterioare a imaginii şi a obiectului. Pentru a putea înțelege impactul pe care proiectul l-a avut asupra cunoaşterii colecției naționale de dagherotipuri, următoarea secțiune va detalia colecțiile româneşti, precum şi rezultatele obținute prin analiza obiectelor aparținând acestora.

Cabinetul de Stampe de la Biblioteca Academiei Române are o colecție de treisprezece dagherotipuri. Printre cele mai semnificative personalități portretizate se află Nicolae Bălcescu (Fig. 1), Hermiona Asachi-Quinet, familia Alexandru Ioan Samurcaş şi familia Iacob Buiucliu. La două exemplare „Portret de tânără" şi „Portret de Femeie" (Fig. 2) au fost decoperite câte o ştanță cu inscripția şi sigla producătorului de plăci, Charles Christofle[1], un renumit argintar din Paris.

[1] Floyd Rinhart, Marion Rinhart, *The American Daguerreotype*, Athens, 1981, p. 423. Charles Christofle (1805–1863) era un producător de plăci de dagherotip care avea atelierul în Paris, Franța. Ştanța conține două elemente, o inscripție cu litere mari „CHRISTOFLE" urmată de o siglă în formă de elipsă cu o balanță încadrată de două litere "C„ acestea din urmă marcînd abrevierea



Fig. 1. Nicolae Bălcescu, c.1850.

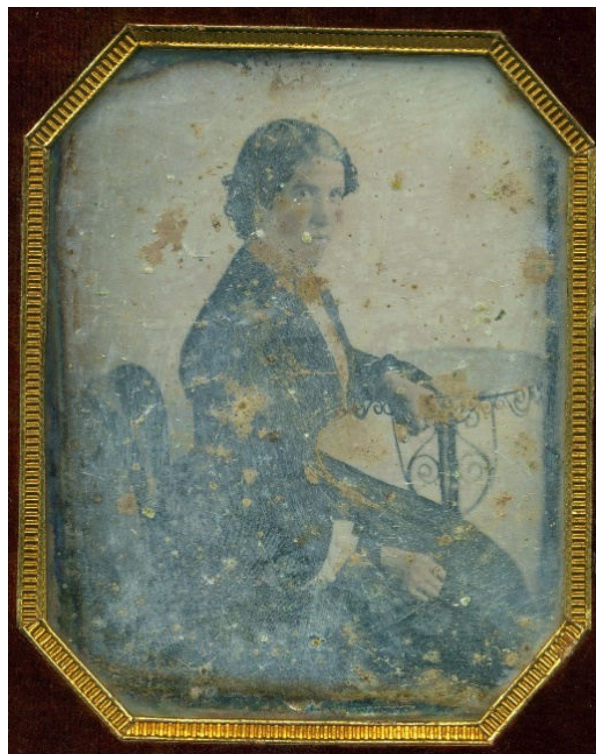


Fig. 2. Portret de femeie, c.1854.

Colecțiile Speciale de la Biblioteca Naționala a României dețin patru exemplare, care cu excepția unuia, sunt lipsite de ambalaj. Chiar dacă plăcile sunt descoperite şi supuse astfel degradării, ele sunt valoroase deoarece prezintă informații despre personalități din România şi fotografi cu reputație internațională. Portretul de grup care le înfățişează pe fiicle lui Barbu Slătineanu, Lina, Profira şi Ana (Fig. 3) are două etichete[2] situate pe verso, ce menționează numele fotografului german Friedrich Binder şi faptul că închiriase un spațiu pe Podul Mogoşoaiei la numărul şase. În cazul dagherotipului ce ilustrează membri din familia Gheorghe Costa Foru (Fig. 4), în urma scanării, a fost posibilă modificarea contrastului, şi astfel au devenit vizibile încă două persoane din portretul de grup. Acesta este un exemplu al beneficiilor scanării fotografiilor. S-a putut constata astfel, prin metode neinvazive, că fotografia conține în total cinci persoane şi nu trei cum pot fi observate cu ochiul liber. Pe placă a fost identificată şi ştanța producătorului francez Edouard Clément[3] însoțită de indicativul de argint[4] cu numărul 30. Un alt dagherotip, „Portret al trei personaje" are două ştanțe, una este a producătorului de plăci Alexis Gaudin[5], al cărui atelier se afla în Paris, Franța, iar cealaltă ştanță conține o inscripție incompletă „Boir...".

La Muzeul Județean de Istorie şi Arheologie Prahova există un singur exemplar de tip casetă care portretizează un bărbat îmbrăcat elegant (Fig. 5). Dagherotipul se află într-o stare bună de conservare, placa nu prezintă ştanță, dar este pictată cu auriu pe accesorii.

---

numelui companiei, „Christofle et Compagnie". Deasupra balanței sunt patru stele, iar dedesubt se află două ramuri cu frunze. Această ştanță a fost folosită între anii 1850–1855.

[2] Prima etichetă are inscripția în limba germană: „Friedrich Binder Daguerreotipeur und Eigentümer des Auskunfts-Büreau, und eines Magasins der neuesten und schönsten Litografien. Wohnung Podu-Mogoschoae nr. 6 im Hause des Herren Barbu Slătineanu (früher Arion'schen Haus) gegenüber dem Hause des Gross Ban Iordake Filipesko". Pe a doua etichetă scrie: „Portretul preaiubitelor noastre copile, Lina, Profira şi [Ana] scos în Bucureşti la anul 1855 maiu, de F. Binder ce se afla chiriaş întruna din prăvăliile noastre de supt casele din Podul Mogoşoii" (transliterație de Mariana Irimia, Biblioteca Națională a României).

[3] Edouard, Clément avea atelierul pe strada Sf. Anton la numărul 214, Paris. Ştanța prezintă inscripția cu litere mari „CLEMENT" şi nu are siglă sau indicativ de argint. Vezi *Daguerreobase*, http://www.daguerreobase.org/en/ (10 Octombrie, 2015).

[4]Indicativul de argint reprezintă cantitatea în grame de argint folosită în stratul aplicat peste placa de cupru.

[5] Floyd Rinhart, Marion Rinhart, *op. cit.*, p. 423. Frații Marc Antoine Gaudin (1804–1880) şi Alexis Gaudin aveau atelierul pe strada Perle la numărul 9, Paris. Ştanța conține trei elemente: un asterix cu şase petale, sigla care conține într-un dreptunghi simbolul „Agnus Dei", un miel cu o cruce în spate, încadrat între două semiluni. Deasupra se află inscripția „DOUBLÉ", iar dedesubt literele „J"şi „P" urmate de indicativul de argint 30. Ştanța a fost folosită începând cu anul 1853.



Fig. 3. Portretul fiicelor lui Barbu Slătineanun, 1855.



Fig. 4. Familia Gheorghe Costa Foru, c.1850.



Fig. 5. Portret de bărbat, c.1840.

Muzeul Banatului găzduieşte un singur dagherotip, acesta fiind înrămat. Fotografia o înfățişează pe Amalia Bing (Fig. 6) placa fiind pictată într-o proporție extinsă, cu roz pe obraji, albastru deschis pe rochie şi negru cu auriu pe draperia din fundal.

Muzeul Revoluției din Arad deține şase exemplare de format casetă, înrămat şi placă. Trei dintre acestea îi portretizează pe Jakab Hortobágyi, senior locotenentul Károly Bethlen Biszterszky (Fig. 7) şi pe doctorul Herzfeld Sándor, primii doi având uniformele pictate amănunțit cu auriu. Există şi o serie de trei portrete de grup ce înfățişează membri din familia Dombrádi Nagy Sándor (Fig. 8).



Fig. 6. Amalia Bing, 1847.



Fig. 7. Senior Locotenent Károly Bethlen Biszterszky.



Fig. 8. Dombrádi Nagy Sándor şi familia sa.

O mare parte dintre exemplarele colecționarilor privați din România sunt dagherotipuri achiziționate în afara țării, o altă parte provenind din donații sau moşteniri. Chiar dacă majoritatea sunt originare din afara țării, ele ajută la îmbogațirea colecției de dagherotipuri din România şi oferă o perspectivă mai amplă asupra patrimoniului cultural global.

Colecția Adrian-Silvan Ionescu cuprinde douăzeci şi şapte de exemplare. Unul dintre cele mai semnificative portrete din colecție este cel al doamnei Oteteleşanu (Fig. 9), iar un alt dagherotip este de tip bijuterie sub formă de broşă (Fig. 10). Un exemplar are inscripţionat pe capacul casetei numele fotografului american Jesse Harrison Whitehurst[6] şi oraşele în care acesta îşi desfăşura activitatea. O ştanță deosebită în comparație cu norma vremii este cea a lui Eduard Vaillat[7]. Acesta îşi inscripţiona numele şi anul producției la o dimensiune mai mare decât cea obişnuită, plasându-le în cadrul ramei pentru a fi mai vizibile. De obicei ştanțele erau efectuate la dimensiuni reduse pe colțul plăcii sau pe o latură a acesteia, iar în urma ambalării ştanța nu era deloc expusă. Colecția include şi o varietate de portrete individuale de bărbați, femei, de cuplu sau cu copii.



Fig. 9. Doamna Oteteleşanu, c.1848.

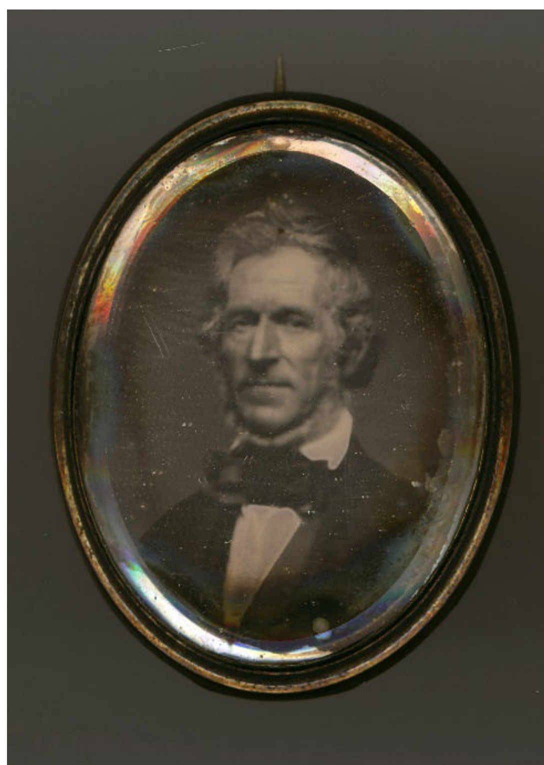


Fig. 10. Portretul unui bărbat în vârstă.

Colecția Tudor Berza conține două dagherotipuri care sunt moştenire de familie. O fotografie o portretizează pe Coralia Boldur Kostaky, ale cărei accesorii sunt pictate cu auriu. Există două exemplare distincte cu familia Alexandru Ioan Samurcaş: unul este înrămat (Fig.11), iar al doilea (Fig. 12) a fost donat Colecțiilor Speciale de la Biblioteca Academiei Române. Ambele portrete de grup îl înfăţişează pe Alexandru Ioan Samurcaş alături de soția şi copiii săi, acompaniați în plan secundar de servitoarele din casă. Diferența dintre cele două portrete rezidă în faptul că în primul apar patru servitoare, iar în cel de al doilea, doar două. Femeile sunt îmbrăcate elegant şi poartă accesorii precum cercei şi lanțuri cu cruciuliță la gât. Este de remarcat faptul că în ambele portrete de familie sunt incluse şi servitoarele. Aceste două dagherotipuri sunt relevante deoarece sunt cele mai vechi imagini fotografice care portretizează femei de etnie rromă din România.

Colecția Mihai Stănescu cuprinde cincizeci şi şapte de dagherotipuri, majoritatea portrete individuale, de cuplu sau de grup. Aceste exemplare sunt prezente în format variat, casetă, înrămat, stereo-dagherotip şi placă. Dintre cele prezente online, un exemplu notabil este „Portret de Zuav" (Fig. 13) deoarece placa este

---

[6] Jesse Harrison Whitehurst a fost un dagherotipist renumit din America, vezi *Daguerreobase*, http://www.daguerreobase.org/en (10 Octombrie, 2015).

[7] Eduard, Vaillat a fost un optician şi dagherotipist care şi-a deschis atelierul în anul 1845 la Paris. activând ca optician şi dagherotipist. Ştanța constă în inscripţia „Vaillat" şi anul 1855, vezi *Daguerreobase*, http://www.daguerreobase.org/en (10 Octombrie, 2015).

colorată într-o proporție extinsă şi prezintă ştanța lui A. Gaudin[8]. Stereo-dagherotipul (Fig. 14) ce înfățişează un grup statuar poate fi observat printr-un aparat special care creează iluzia de tridimensionalitate a imaginii. Dagherotipul „Statuie înfățişând un grup" prezintă ştanța lui Charles Christofle[9] cu inscripția şi sigla specifică. Unele exemplare au fost curățate electrochimic pentru a înlătura stratul de oxidare de pe placă.



Fig. 11. Alexandru. I. Samurcaş, 1850.



Fig. 12. Familia Alexandru I. Samurcaş.



Fig. 13. Portret de Zuav, c. 1854.

Colecția Theodor U. Rostás cuprinde şapte dagherotipuri de tip casetă şi înrămat. Dagherotipul „Portret de femeie cu cărți" (Fig. 15) este pictat şi prezintă ştanța cu sigla lui A. Gaudin[10]. „Portret de bărbat în vârstă" (Fig. 16) are o etichetă care menționează că a fost realizat la Compania Anthony Clark din Statele Unite ale Americii. „Portretul unei tinere care ține o carte" are o ştanță cu o siglă care înfățişează un bust de

[8] Floyd Rinhart, Marion Rinhart, *op. cit*., p. 423.
[9] *Ibidem*, p. 423.
[10] *Ibidem*, p. 423.

bărbat încadrat într-o coroană de frunze[11]. „Dagherotipul a două femei în vârstă" prezintă o ştanţă care are inscripţia „H.B." şi o siglă cu un vultur şi un glob[12], însoţită de indicativul de argint. Colecţia mai include şi portrete individuale sau de grup şi reproduceri pe hârtie după dagherotipuri.



Fig. 14. Statuie înfăţişând un grup, c.1851.



Fig. 15. Portret de femeie cu cărţi, c.1851.

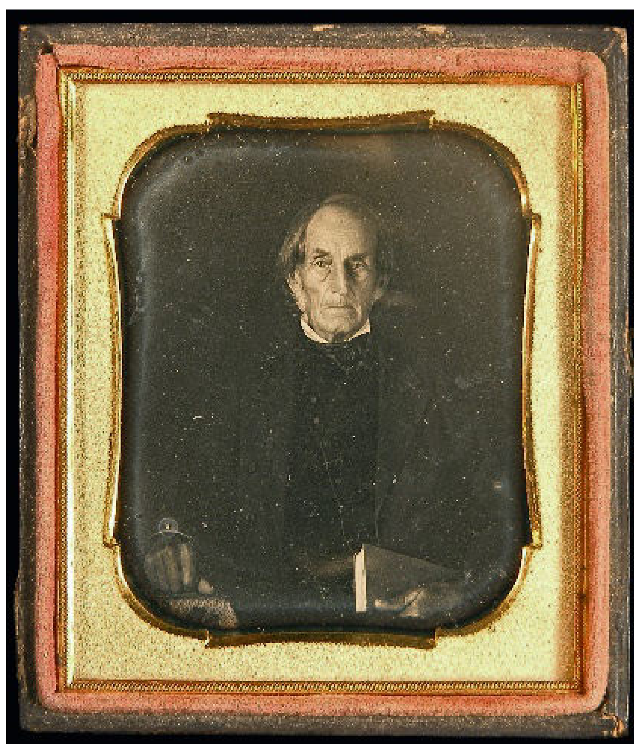


Fig. 16. Portret de bărbat în vârstă, c.1846.

[11] *Ibidem,* p. 424. Ştanţa prezină un bust de bărbat încadrat într-un oval cu o cunună de lauri şi nu are indicativ de argint. Producătorul de plăci nu este identificat, iar ştanţa a fost folosită în perioada 1855–1861.

[12] *Ibidem, p.* 424. Ştanţa are o formă dreptunghiulară cu colţurile tăiate şi prezintă trei elemente: inscripţia „H.B.", un vultur care ţine în gheare un glob cu o stea deasupra capului, urmat de indicativul de argint 40. Ştanţa este atribuită unui producător francez neidentificat şi a fost utilizată în perioada 1850–1858.

Colecția Cristian Graure conține două exemplare tip casetă. Primul este portretul unui băiat (Fig. 17), iar al doilea o înfățișează pe domnișoara Bain (Fig. 18) ținând în mână o casetă de dagherotip. Placa este pictată cu roz pe rochie și auriu pe accesorii, iar caseta din imagine este de asemenea colorată cu verde, roșu și galben pentru a fi pusă în evidență.



Fig. 17. Portret de băiat, c.1850.



Fig. 18. Portretul Domnișoarei Bain ținând un dagherotip.

Colecția Ștefan Sava include trei exemplare tip casetă, portretul unui tânăr îmbrăcat elegant, o doamnă fotografiată în semi-profil și o femeie care ține în mână o carte și o pereche de ochelari (Fig. 19, 20). Ultimele două plăci prezintă ștanța lui A. Gaudin[13] cu sigla specifică.

[13] *Ibidem,* p.423.



Fig. 19. Portret de femeie în vârstă, c.1850.

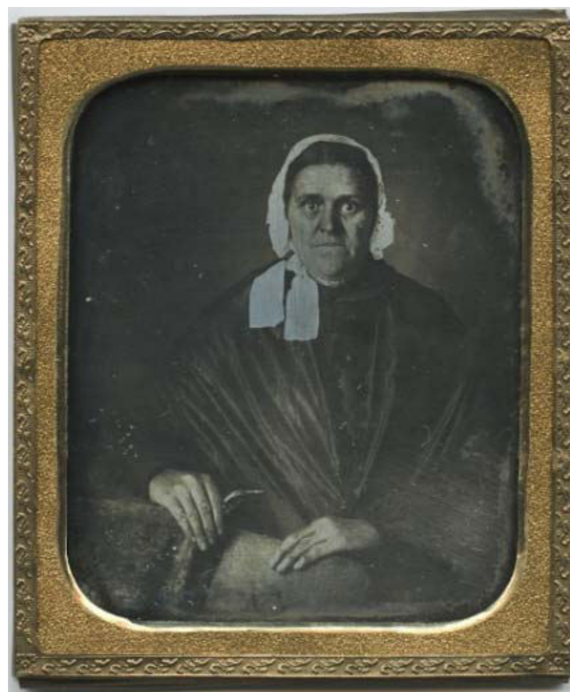


Fig. 20. Portret de femeie în vârstă cu bonetă.



Fig. 21. Portret de bărbat în vârstă, c.1854.



Fig. 22. Portret de femeie în vârstă, c.1854.

În cele din urmă, colecția autoarei conține șase dagherotipuri, dintre care patru exemplare sunt de tip casetă cu portrete individuale de bărbați și o femeie, celelalte două fiind plăci descoperite, ce înfățișează un bărbat și o femeie îmbrăcați elegant (Fig. 21, 22). Portretul doamnei este marcat cu o ștanță cu o coroană deasupra căreia este litera „W"[14], iar „Portret de bărbat" are o ștanță cu inscripția „NP"[15] alături de

[14] Gabrielle Chiesa, Paolo Gosio, *Gruppo Ricerca Immagine*, vezi http://www.gri.it/daguereotype-hallmarks-punzoni.html (10 Octombrie 2015). Ștanța reprezintă un dreptunghi cu colțurile tăiate în care se află o coroană sub care este inscripția litetrei „W". Producătorul de plăci nu este identificat și ștanța a fost folosită în Nordul Europei.

[15] Floyd Rinhart, Marion Rinhart, *op. cit.*, p. 425. Ștanța constă într-un dreptunghi cu colțurile tăiate care conține inscripția „NP" și indicativul de argint cu numărul 40. Ștanța este atribuită companiei pariziene Lerebours și a fost utilizată între anii 1849–1857.

indicativul de argint, atribuită companiei pariziene Lerebours. Aceste informații indică faptul că, în acest caz, deşi plăcile de cupru au fost produse în manufacturi diferite, au fost folosite în cadrul aceluiaşi studio. Există diferențe vizibile în ceea ce priveşte modul în care sunt executate plăcile. Spre exemplu, prima are marginile drepte, pe când cea de-a doua le are îndoite şi prezintă în colțuri urmele unui cleşte folosit în procesul de lustruire a plăcii.

În urma cercetării s-au putut trage câteva concluzii în legătură cu piesele şi structura colecției de dagherotipuri din România. Din numărul total momentan afişat în baza de date online, au fost găsite douăzeci şi şase de exemplare înrămate, treizeci şi două de casete, zece plăci, două tip stereo şi două cu format atipic. Cu excepția a două dagherotipuri care reprezintă statui, toate sunt portrete individuale sau de grup. La nivel general, colecția cuprinde persoane de origine străina, însă există douăzeci şi trei de exemplare care portretizează un număr total de patruzeci şi unu de români. Majoritatea dagherotipurilor cu români se află în posesia instituțiilor de stat, iar într-o mai mică măsura în proprietatea colecțiilor private, precum cea a d-lui Dr. Adrian-Silvan Ionescu sau a d-lui Tudor Berza.

În cazul a cincisprezece dagherotipuri au fost descoperite ştanțe ale producătorilor de plăci argintate, iar paisprezece sunt colorate manual. În unele cazuri, dagherotipuri din aceeaşi colecție sau din colecții diferite prezintă elemente similare care, printr-o cercetare detaliată, pot furniza informații relevante despre producătorul de plăci, fotograful, studioul, datarea sau localizarea acestora. Un exemplu este identificarea ştanței lui A. Gaudin atât în Colecția Bibliotecii Naționale a României, cât şi în cadrul câtorva colecții private, precum cea a domnilor Mihai Stănescu, Ştefan Sava şi Theodor U. Rostás. De asemenea, ştanța lui C. Christofle este prezentă la Biblioteca Academiei Române şi în colecția M. Stănescu. Uneori se regăsesc aceleaşi materiale folosite la ambalaj precum fildeş pentru casetă sau strasuri pe sticla de protecție. Astfel de similitudini se regăsesc şi la nivelul modelelor decorative de pe passe-partout, la pictarea sticlei sau la motivele care înfrumusețează caseta. O analiză în profunzime a acestor similitudini poate releva legături comerciale între producătorii de casete şi fotografi, şi, mai mult, poate contribui la o mai bună poziționare cronologică şi temporală a respectivelor exemplare.

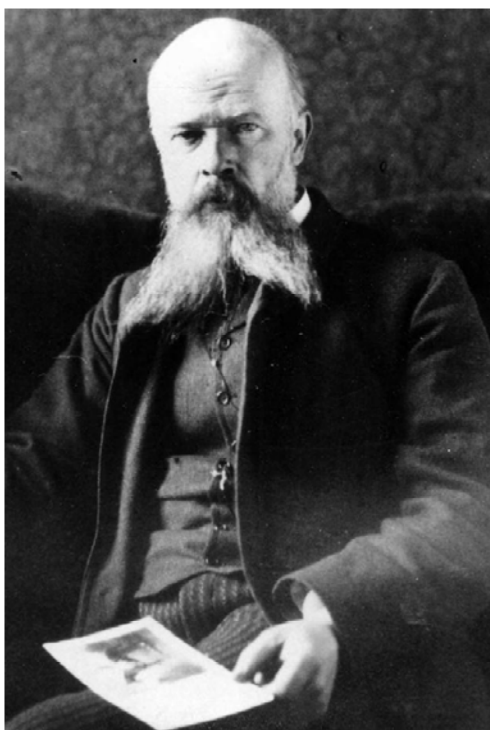
Această documentare a completat cunoştințele despre dagherotipie şi a conturat o imagine mai clară asupra dinamicii mediului fotografic de secol XIX din România, precum identificarea fotografilor străini care au activat în România într-o formă sau alta, uneori având studiouri itinerante, românii care au călătorit în străinătate pentru a se fotografia şi, nu în ultimul rând, trasarea circulației dagherotipurilor de proveniență internațională în România. Colecția de dagherotipuri din țară se dezvoltă în mod constant, proiectul Daguerreobase continuând să îşi desfăşoare activitatea prin inventarierea şi înregistrarea de exemplare noi.

EMIL VOLKERS (1831–1905), UN PICTOR ÎN SLUJBA LUI CAROL I

de MACRINA OPROIU

Abstract: *Emil Volkers, less famous in Romania, was one of the greatest 19th century German horse painters. After 16 years of passionate study at prestigious German Academies of Fine Arts (Dresden, Munich and Dusseldorf), he gained fame as an exquisite horse painter. Starting with 1868, the artist made his debut as Royal Painter at the Court of Charles of Hohenzollern-Sigmaringen, Ruling prince, then King of Romania. He provided the Ruling prince with various commissions, such as portraits, battle and rural scenes, horse portraiture. Between 1877–1878, during the Independence War, Volkers – like many other local artists – accompanied the Russian-Romanian army on the battlefield for capturing equestrian royal portraits. His fascination with the Romanian picturesque landscape was depicted in numerous, exquisite paintings. The German artist showed great interest in our local traditions thus drawing fascinating rural compositions. His paintings depicting peasants riding horses, wearing colorful traditional outfits, gipsy nomads symbolize the highlight of his rural subjects. Some of his paintings are now showcased in the most important art museum of Romania, in a Royal residence, as well as in many private collections. During the last decade, the artist's work gained recognition and value on the art market. Our intention is to highlight these works of art and to emphasize their artistic value, along with putting Volkers in the place he duly deserves in the Romanian patrimony.*

Keywords: battlefield, rural scenes, horse painter, commissions, picturesque lanscape, local traditions, Independence War, residence.



Dintre toți pictorii documentariști, pe care îi menționează istoriografia de specialitate, patru nume ocupă un loc distinct, datorită preocupărilor lor artistice similare, cu variații care țin de temperamentul şi măiestria fiecăruia în parte: Carol Popp de Szathmari (1812–1887), Amedeo Preziosi (1816–1882), Henri Trenk (1818–1892) şi Emil Volkers (1831–1905). Traseul lor artistic de la pictura bataillistă, la portret şi

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 147–159, Bucureşti, 2017

pictura de gen le-a conferit locul binemeritat în etapa de pionierat a vieţii noastre artistice. Dacă Szathmari, Preziosi şi Trenk au suscitat în ultimii ani interesul nemijlocit al cercetătorilor, care le-au valorificat creaţia prin volume, articole şi expoziţii de autor, despre Emil Volkers s-a scris foarte puţin la noi. Opera sa a fost pe nedrept redusă la genul deloc ofertant al picturii animaliere. Deşi foarte populară în Germania secolului al XIX-lea, pictura animalieră este privită azi ca o pictură de nişă. Însă preocupările sale artistice transcend către portret şi pictura de gen, scenele sale rurale, desfăşurate în peisaje deschise, pline de culoare întregind palmaresul său artistic.

Mai puţin opaci, conaţionalii săi îi reconsideră numele în anii '90 şi 2000, aşa încât i s-au dedicat un volum şi câteva articole: în anul 1995, Manfred G. Graf, mare proprietar de grajduri publica la Eisenach lucrarea cu titlul „Der Pferdemaler Prof. Emil Volkers und die Rassen Europas"(„Pictorul de cai, Emil Volkers şi rasele europene")[1], care – aşa cum menţionează şi titlul – se concentrează asupra laturii sale de pictor ecvestru. Potrivit autorului, Volkers s-a remarcat drept cel mai important pictor de cai al Academiei de Arte Frumoase din Düsseldorf, care, deşi nu a reuşit să creeze o şcoală şi să aibă discipoli, a reprezentat prin creaţia sa un moment de cotitură în parcursul universitar al „oraşului pictorilor". Articolele, în marea lor majoritate, se concentrează tot asupra specializării sale cabaline, cu excepţia celui publicat în anul 2005 sub semnătura lui R. Selke, referitor la creaţia pictorului August Becker[2]. Ca şi Emil Volkers, colegul său August Becker (1821–1887) s-a numărat printre pictorii germani cărora Regele Carol I le-a adresat comenzi la sfârşitul secolului al XIX-lea. Deoarece destinul său artistic s-a intersectat pe plaiurile româneşti cu acela al lui Volkers, autorul articolului îl menţionează în calitatea sa de pictor peisagist.

Fără a insista prea mult asupra biografiei sale, în condiţiile în care aceasta a fost amplu „disecată" de către literatura de specialitate germană şi rezumată de autorii articolului publicat în „Brukenthal Acta Musei"[3], vom face totuşi pentru cititorii noştri, o trecere în revistă a vieţii şi etapelor dezvoltării artistice ale pictorului german.

Emil Ferdinand Heinrich Volkers se naşte la 4 ianuarie 1831, într-o familie din burghezia mijlocie germană. Tatăl său, Anton Volkers este învăţător, dar şi membru şi trezorier al Lojei masonice a oraşului Birkenfeld. Rudele sale apropiate împărtăşesc profesiuni liberale, iar una dintre mătuşile viitorului artist, pictoriţa Wilhelmina Mehrens îi dă primele lecţii de desen. Birkenfeld, oraşul natal este parte a Marelui Ducat de Oldenburg şi un important centru de poştă: la Birkenfeld se schimbau caii trăsurilor poştale care difuzau corespondenţa pe teritoriul întregului ducat. De aici, şi pasiunea de o viaţă a pictorului pentru aceste frumoase animale, care îi acaparează imaginaţia şi îi aduc reputaţia de mai târziu. Piaţa de cai extrem de dezvoltată se va menţine până la mijlocul secolului al XIX-lea, când îşi fac apariţia primele căi ferate în Germania, iar oraşul va suferi un declin ireversibil. Artistul îşi trăieşte copilăria printre herghelii şi grajduri, iar schiţele sale extrem de reuşite îl aduc în atenţia Marelui Duce de Oldenburg, care îi oferă şansa primelor comenzi şi îi deschide larg porţile învăţământului universitar, unde va petrece viitorii şaisprezece ani.

Pregătirii sale anterioare, alături de Wilhelmina Mehrens şi Christian Griepenkerl i se adaugă cea conferită de ilustre figuri ale mediului academic, precum J. Schnorr von Carolsfeld şi E. Rietschel, ambii profesori la Academia de Arte Frumoase din Dresda. Emil Volkers ajunge la Dresda în jurul anului 1850 şi timp de doi ani, lucrează în paralel ca pictor de porţelanuri, ucenicie devenită tradiţională printre artişti în Germania secolului al XIX-lea. În anul 1852, Emil Volkers se mută la München, unde studiază timp de cinci ani cu renumiţii pictori de cai, fraţii Albrecht Adam (1786–1862) şi Franz Adam (1815–1886), fiind unul dintre cei trei studenţi specializaţi în pictura ecvestră dintr-un total de peste 150! Progresele sale artistice îl determină să abordeze subiectul său preferat pe pânze de mari dimensiuni, care ajung să decoreze interioarele palatelor Marelui Duce de Oldenburg, dar şi reşedinţele aristocraţiei prusace. La 1854 şi 1861, George V, Regele Hanovrei (1851–1866) îi comanda 22 de picturi după caii săi din grajdurile regale. De asemenea, marile grajduri prusace îi solicită „portrete" ale celor mai frumoase exemplare cabaline. Veniturile sale sporesc considerabil, notorietatea sa, pe măsură.

Deja format ca pictor, dar însetat de desăvârşire artistică, Volkers se mută în anul 1857 la Düsseldorf, unde rămâne până la sfârşitul vieţii sale (1905). Perioada renană este cea mai fecundă etapă a creaţiei sale

[1] Raimund Selke, Walter Göhl, *Horse Portraiture and Blazing Saddles-Research on the Artist Emil Volkers (1831–1905)* în *Brukenthal Arta Musei*, IX. 2, Sibiu, 2014, p. 299–318. Autorii articolului menţionează numele unui alt biograf german, G. Wietek.

[2] *Ibid.*, p. 309.

[3] *Ibid.*, a se vedea şi Ion Frunzetti, Arta românească în secolul XIX, Bucureşti, 1991, p. 287–311, precum şi Adrian-Silvan Ionescu, Penel şi sabie, Artişti documentarişti şi corespondeni de front în Războiul de Independenţă 1877–1878, Bucureşti, 2002, p. 150.

artistice. Mediul universitar deschis al oraşului îi asigură atât confort intelectual, cât şi mijloace materiale considerabile. Artistul se căsătoreşte, trei dintre cei patru fii ai săi devenind, la rândul lor, pictori. Talentul său îl impresionează chiar şi pe cancelarul de fier, Otto von Bismarck, care îi comandă un portret în anul 1875. Între anii 1858 şi 1888, face parte din Societatea „Malkasten"(„Casta pictorilor"), expune regulat în cele peste 30 de galerii ale urbei, iar pânzele sale ajung să circule în marile capitale europene. Recunoaşterea academică nu întârzie să apară: în anul 1890, Volkers primeşte medalia de aur la „Expoziţia germană de cai", iar renumele său de cel mai important pictor ecvestru din Düsseldorf îl va urmări ca un leit-motiv profesional până la moarte.

Primul contact cu familia principilor de Hohenzollern-Sigmaringen a avut loc probabil, imediat după anul 1857. Este binecunoscut faptul că în anul 1850, Principele Carl-Anton (1811–1885), tatăl viitorului Rege al României, cedează drepturile sale princiare Regelui Prusiei şi se stabileşte împreună cu familia în castelul Jägerhof, lângă Düsseldorf. Aici desfăşoară o febrilă viaţă politică, în calitate de prim-ministru al Prusiei (1858–1862). Ca şi la Sigmaringen, unde în anul 1867, avea să deschidă un muzeu de artă plastică şi decorativă, de arme, manuscrise şi numismatică[4], la Düsseldorf, Carl-Anton frecventează cercurile de artişti, de la care achiziţionează obiecte de artă de mare valoare. Consilierul său artistic Gustav Waagen (1797–1868), directorul Pinacotecii regale din Berlin îi pune la dispoziţie o gamă variată de produse artistice, care vor fi catalogate în zece volume moderne, între anii 1868–1874. Calitatea de reprezentant al colecţionismului aristocratic de tip german o păstrează şi chiar o desăvârşeşte fiul său, Principele Carol. Acesta pune bazele colecţiilor regale de artă din România.

Emil Volkers ajunge inevitabil în vizorul suveranului în urma întâlnirilor periodice ale aşa-numitelor *Vereine,* asociaţii de promovare a artelor plastice şi decorative, al căror membru era. Din anul 1887, Carol I figurează în cadrul asociaţiei locale numită „Kunstverein für die Rheinlande und Westfallen – Düsseldorf" („Asociaţia artistică pentru Renania şi Westfalia – Düsseldorf"). În alte organizaţii similare, numele său apare alături de cel al tatălui său şi al împăratului Wilhelm I al Germaniei. Scopul declarat al acestor asociaţii era acela de a încuraja artiştii prin achiziţia periodică de lucrări. Carol cumpără pânze sau alege artiştii care vor realiza copii după marile capodopere ale picturii europene, dar apelează şi la pictorii documentarişti. Aceştia vor fi invitaţii săi şi îl vor urma în călătoriile sale prin ţară sau pe frontul din Bulgaria în Războiul de Independenţă[5]. Printre ei, şi Emil Volkers, pentru care Principele Carol manifestă o deosebită apreciere.

Foarte probabil, prima comandă către artistul german datează din anul 1862, aşa cum o demonstrează cele mai vechi achiziţii, şi anume două pânze reprezentând cai arabi, păstrate în colecţia de pictură a Muzeului Naţional Peleş. Numite *Amazone* şi *Diana*, tablourile-pandant se disting prin acurateţea deosebită a detaliilor anatomice: văzute din profil şi proiectate pe fundaluri neutre, menite a nu distrage atenţia de la frumuseţea lor exotică *Amazone* purtând şaua în culorile şi cu monograma proprietarului, iar *Diana* şaua delicată a unei femei, cele două reprezentări ecvestre sunt dovada de netăgăduit a talentului autorului. Ne putem lesne imagina fascinaţia pe care au provocat-o aceste mici capodopere ale genului asupra viitorului Rege al României, dată fiind temeinica sa pregătire militară (Fig. 1, 2).

Potrivit dicţionarului *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, artistul Emil Volkers a efectuat de-a lungul vieţii sale doar două călătorii de studiu: prima în România, în anul 1867, alta, în 1869, în Italia[6]. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*[7], confirmă cele două perioade. În volumul său dedicat „Artei româneşti în secolul XIX", istoricul de artă Ion Frunzetti avansa ipoteza prezenţei mult mai frecvente a artistului pe plaiurile noastre, începând cu 1869, anual până în 1872, în timpul Războiului de Independenţă, apoi din anul 1895 şi până la sfârşitul secolului al XIX-lea[8]. În lucrarea dedicată iconografiei regelui Carol I, istoricul Carmen Tănăsoiu stabileşte trei intervale ale prezenţei lui Volkers în România: 1867–1869, 1871–1872 şi 1877–1878[9]. Istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu menţionează ca siguri anii 1867, 1869, 1871 şi 1872, urmaţi de cei ai Războiului de Independenţă[10]. Acelaşi autor semnalează prezenţa artistului german pe simezele expoziţiei anului 1869,

[4] Ruxanda Beldiman, *Castelul Peleş. Expresie a fenomenului istorist de influenţă germană*, Bucureşti, 2011, p. 54.

[5] *Ibid.*, p. 59.

[6] Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, vol. V, Leipzig, 1961, p. 49.

[7] E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. X, Paris, 1976, p. 563.

[8] Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, Bucureşti, 1991, p. 289.

[9] Carmen Tănăsoiu, *Iconografia regelui Carol I de la realitate la mit*, Timişoara, 1999, p. 43.

[10] Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie. Artişti documentarişti şi corespondenţi de front în Războiul de Independenţă (1877–1878)*, Bucureşti, 2002, p. 150; Adrian-Silvan Ionescu, *Painters at the Romanian Court* în Historical Yearbook, Bucharest, Romanian Academy, N. Iorga History Institute, vol. I, 2004, p. 69–78.

alături de pictorii A. Preziosi, C. P. Szathmari şi de M. Stöhr, decoratorul şef al Casei princiare, cu o pânză reprezentând o călătorie a Domnitorului prin ţară[11]. Lucrarea sa este menţionată la loc de cinste într-un articol detaliat, semnat de V. A. Urechia[12]. În anul 1873, cu ocazia vernisajului expoziţiei Societăţii Amicilor Bellelor Arte, numele pictorului german figurează din nou în catalogul evenimentului, alături de pictorul american G. P. Al. Healy, flamandul Jan van de Venne şi de mai vechii săi colegi, Szathmari şi Preziosi. Deşi în inferioritate numerică – în comparaţie cu ultimii doi, cărora le sunt expuse 33 de lucrări –, Volkers atrage atenţia iubitorilor de frumos cu două pânze: *Calul alb* şi *Un bâlci la Argeş*[13].

Conform cercetării noastre desfăşurate la Muzeul Naţional Peleş, în două dintre muzeele mari ale capitalei, Muzeul Naţional de Artă al României, şi Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand I”, precum şi la Biblioteca Academiei Române, putem concluziona că 1867 este fără echivoc, anul în care artistul călătoreşte pe teritoriul de la gurile Dunării. În acest an, Emil Volkers ajunge la Bucureşti, unde primeşte mai multe comenzi şi 200 de florini, „drept avans” din partea casieriei administraţiei aulice a prinţului de Hohenzollern, la Düsseldorf[14]. Una dintre comenzi figurează în expoziţia permanentă a reşedinţei de vară de la Sinaia, se numeşte *Calul Prinţului Carol* şi este semnată, datată şi localizată „E. Volkers, 1867. Bucarest” (Fig. 4). Compoziţia plină de culoare alternează nuanţele de roşu, ocru şi brun cu griurile colorate. În prim plan artistul a reprezentat pe unul dintre lacheii Curţii ţinând de frâu calul preferat al lui Carol, un tânăr pur sânge arab, cu harnaşamentul roşu, bordat cu franjuri aurite şi decorat cu monograma princiară. Artistul surprinde cu deosebit talent jocul de lumini şi umbre de pe părul neted al animalului. În plan secund, se zăreşte silueta estompată a Mănăstirii Cotroceni, cu turlele sale elegante, profilate pe cerul limpede al dimineţii.

În acelaşi an, potrivit depeşei în limba germană din 30 noiembrie 1867, adresată unui oficial neidentificat al administraţiei Casei princiare, Emil Volkers solicită un avans din suma totală de 156 de franci aur, costul final al comenzilor[15].

Un an mai târziu, pictează pânza *Arnăut ţinând un cal de căpăstru*, deţinută tot de Muzeul Naţional Peleş. De această dată, silueta calului sur cu căpăstru brodat multicolor şi decorat cu ciucuri, este reprezentată în mişcare, din semiprofil, în timp ce arnăutul, în costum specific şi cu pistoalele înfipte în sileah, îl conduce la pas. Plimbarea lor pare să se desfăşoare pe aleile pietruite ale grădinii unui conac, delimitate de pâlcuri vegetale. Datorită compoziţiei dinamice, a frumuseţii peisajului şi a elementelor de contrast, pânza surclasează lucrarea similară, *Calul Prinţului Carol* (Fig. 3).

Unul dintre primele portrete princiare ecvestre datează din anul 1868. El rămâne în atenţia publicului datorită acuarelei deţinute de Muzeul Naţional de Artă al României, ca şi a seriilor cromolitografiate la Düsseldorf de la 1868, realizate de către firma Breidenbach&Co., dintre care se păstrează două exemplare, una la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe şi cealaltă, la Muzeul Militar Naţional *Regele Ferdinand I*, Colecţia Stampe. Acuarela a fost publicată de către istoricul Carmen Tănăsoiu, în anul 1999[16]. Inserată de către Biblioteca Academiei Române în cataloagele dedicate Regelui Carol I, în anul 2014[17] şi în anul 2016[18], cromolitografia îl reprezintă pe Principele Carol în uniformă de general, ţinuta de paradă, purtând bicorn pe cap şi sabie, iar pe piept, câteva ordine, dintre care se distinge Ordinul Legiunea de onoare în grad de mare cruce. Minunat redat, calul poartă harnaşamentul brodat cu monograma Principelui. În urma sa, artistul a schiţat câteva figuri ale gărzii princiare. Locaţia aleasă este din nou platoul Cotrocenilor, de unde se zăresc biserica şi mănăstirea (Fig. 6).

Pentru anul 1868, în Arhivele Naţionale Istorice Centrale sunt păstrate două documente, primul, din 6/18 iunie, este o chitanţă prin care artistul primea suma de 680 (fără a se preciza moneta)[19], iar cel de-al doilea, o scrisoare expediată Principelui de Charles Vogel, la 8/20 octombrie. Bibliotecarul îi aducea la cunoştinţă că „domnul Volkers, căruia i-am dat fotografia generalului Golescu, m-a asigurat că mă va revedea când voi trece

[11] *Id., Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 2008, p. 123.
[12] *Ibid*., p. 123.
[13] *Ibid*., p. 153.
[14] ANIC, Fond Casa Regală, dosar 82/1867, fila 20. Toate documentele de arhivă menţionate au fost descoperite de către istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu şi oferite nouă cu generozitate spre completarea acestui studiu.
[15] ANIC, Fond Casa regală, dosar 77/1867, f. 108, 108 verso.
[16] Carmen Tănăsoiu, *Iconografia regelui ...*, p. 92.
[17] *Regele Carol I. 175 de ani de la naştere – 100 de ani de la moarte*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, oct. 2014, p. 84.
[18] *Regele Carol I. 150 de ani de la urcarea pe tronul României*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, 2016, p. 82.
[19] ANIC, Fond Casa Regală, dosar 86/1868, f. 18.

din nou prin Düsseldorf, pentru a prelua comenzile auguştilor voştri părinţi”[20], conţinut din care concluzionăm că artistul lucra la fel de bine nu doar după model, ci şi după fotografie. Exact trei ani mai târziu, la 8/20 octombrie 1873, primeşte în schimbul serviciilor sale artistice suma de 378 piaştri[21].

Unul dintre cele mai interesante portrete ale lui Carol este fără îndoială cel realizat în anul 1870 şi păstrat în colecţia Muzeului de Artă al României. Lucrarea în ulei pe pânză îl înfăţişază pe Principe călare pe murgul său arab neliniştit, în uniforma de ofiţer a armatei prusiene, cu panglica Ordinului princiar al Casei de Hohenzollern-Sigmaringen, vizibilă la butonieră. Reprezentat din semiprofil, cu privirea dârză aproape ascunsă de şapcă şi mâna dreaptă înmănuşată, fixată în şold într-o atitudine studiată, Principele pare să contemple cu încredere viitorul. Harnaşamentul calului său este pictat în tonurile uniformei, bleumarin şi roşu, fără monogramă. Banalităţii vegetale din stânga compoziţiei, artistul îi opune un peisaj discret, delimitat de un iaz şi populat de siluete abia ghicite şi de case modeste de ţară. Redat în nuanţe estompate de griuri colorate şi accente de alb, peisajul destul de reuşit este dominat de prezenţa unui turn ascuns parţial privirii de pâlcuri de copaci, proiectate pe imensitatea senină a cerului (Fig. 5).

Zece ani mai târziu, artistului îi este solicitată realizarea unui alt portret ecvestru al Principelui, aflat în ajunul încoronării sale. Acuarela pe carton, de mici dimensiuni, deţinută de Muzeul Naţional Peleş îl reprezintă pe Carol în uniformă de general, ţinuta de campanie, trecând în revistă un regiment de roşiori al armatei române. Plasat central, în semiprofil, cu privirea înainte, Carol ţine cu ambele mâini înmănuşate căpăstrul calului murg, surpins în mişcare. În stânga lucrării, artistul l-a imortalizat pe aghiotantul viitorului Rege, în uniformă de maior, mica ţinută, călărind pe un cal sur, de asemenea surprins în mişcare. Schiţate cu tuşe estompate de brunuri şi roşu, siluetele trupelor de cavalerie echilibrează prin prezenţa lor compactă unghiul drept al compoziţiei. Ca impostare, portretul se înscrie în linia generală a reprezentărilor princiare, fiind însă mai apropiat de cel realizat în anul 1869 (Fig. 7).

În colecţia de artă modernă românească a Muzeului Naţional de Artă al României se păstrează două pânze reprezentând scena venirii în ţară a Principelui Carol[22] şi o cromolitografie, la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, cu acelaşi subiect, dar intitulată *Carol I călătorind prin ţară*[23]. Cu discrete variaţiuni, cele două pânze sunt aproape identice. Prima datează din anul 1868, iar a doua, din 1871. Neasistând direct la descinderea aventuroasă a primului rege al României în ţara sa de adopţie, Volkers imaginează o scenă din care nu lipsesc accentele propagandistice. Lucrările surprind poştalionul rapid, care îl conduce pe Carol de la Turnu-Severin către cetatea Băniei. Tânărul Principe, în uniformă de general de brigadă stă în trăsura deschisă alături de un elegant domn, cu favoriţi şi cilindru pe cap, probabil Ion Brătianu. În spatele trăsurii dominând datorită staturii sale impozante apare locotenentul Lenş. Trei surugii cu biciurile arcuite, mână în goană nebună cei opt cai, înhămaţi la trăsură[24]. Ei poartă cămăşi simple prinse cu chimir sau brâu roşu şi căciuli pe cap. Surugiul din stânga compoziţiei şi-a adăugat vestimentaţiei obişnuite o panglică tricoloră de-a curmezişul pieptului. În jurul trăsurii galopează doi călăraşi, în ţinuta de serviciu, în timp ce restul suitei este abia schiţat, recognoscibile fiind doar căciulile cu egretă specifice cavaleriei. Alături de militari, pictorul a reprezentat figura rubicondă a unui preot, ce poartă comănac şi veşminte specifice, urmat de câţiva ţărani călare, în cămăşi albe şi cu pălării. Un câine se alătură cavalcadei, chiar în dreptul unui grup compact de privitori, plasat în dreapta şi a căror prezenţă echilibrează compoziţia atât de animată. Artistul insistă atât asupra fizionomiilor distincte, mai ales în cazul bărbaţilor, cât şi asupra costumelor tradiţionale. Două dintre ţărănci poartă ii şi fote specifice zonei Olteniei, iar pe cap, maramă

[20] *Idem*, dosar 79/1868, f. 17 verso.
[21] *Idem*, dosar 38/1873, f. 34.
[22] Una dintre pânze a fost reprodusă în catalogul *Familia regală. O istorie în imagini*, Muzeul Naţional de Istorie a României, mai–iunie 2009, p. 35.
[23] *Regele Carol I. 175 de ani de la naştere – 100 de ani de la moarte*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, oct. 2014, p. 83 şi *Regele Carol I. 150 de ani de la urcarea pe tronul României*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, 2016, p. 81.
[24] În *Memoriile Regelui Carol I al României (de un martor ocular)*, vol. IV, Bucureşti, 2011, Carol relatează nu fără umor episodul deplasării în goana cailor a Prinţului Pierre-Napoléon Bonaparte, de la Giurgiu la Bucureşti, în octombrie 1868: „Cam neliniştit de iuţeala ameţitoare cu care trăsura cu opt cai zboară peste câmpie, oaspetele întreabă pe prinţ dacă nu s-ar putea ca surugiul să mâne mai încet. Acesta însă face gluma de a striga în loc de *mai încet, – întinde!* astfel că prinţul Napoleon d-abia mai văzând şi mai auzind, respiră ca de o mântuire când trăsura ajunge la palat şi zice: „România n-are nevoie de căi ferate, deoarece aici poşta merge tot atât de repede ca şi drumul de fier”. Carol conchide: „Prinţul e foarte mândru că a putut arăta ce poate poşta română”, p. 39–40.

petrecută peste conci, în timp ce bărbaţii apar în cămaşă, iţari şi opinci. Doi dintre ţărani îngenunchează la trecerea cortegiului princiar. În mijlocul pâlcului de curioşi, un cuplu exotic de ţigani în veşminte colorate împărtăşesc interesul general. În pânza realizată în anul 1871, artistul adaugă ţăranului în alb din mulţime un steag tricolor şi netezeşte discret stângăciile vegetale. Volkers ştie să surprindă drumul prăfuit de ţară, pitorescul peisajului de câmpie, pe care se proiectează la orizont silueta obnubilată a Carpaţilor. În memoriile sale, Carol I rememorează episodul ilustrat de Volkers, insistând asupra dificultăţilor deplasării: „Înhămarea era mai mult decât primitivă; în tot momentul se rupea câte ceva din hamurile subţiri ca nişte fire de păianjen. Cei doi (sic !) poştalioni (numiţi surugii), dintre care fiecare încăleca pe câte unul din 4 cai, strigau şi chiuiau într-una ca să-şi îndemne micile animale; în galopul cel mai sălbatic urcară, pe un drum şoselit, înălţimile de lângă Turnu-Severin, dindărătul cărora începe terasa Valahiei Mici”[25] (Fig. 9).

În cazul pânzei *Vizita Regelui Carol I prin ţară*, pictată în anul 1869, Emil Volkers ne oferă o proiecţie în oglindă a scenei deja prezentate: cortegiul princiar nu mai este văzut din stânga imaginii, ci din spatele pâlcului de privitori. Această schimbare de perspectivă îi permite să realizeze un tablou relativ distinct faţă de celelalte două şi să valorifice tema atât de intens promovată de comanditarul său regal şi al cărei campion a rămas totuşi Preziosi. Pe un drum de ţară, trece în mare grabă trăsura deschisă a Principelui, la care sunt înhămaţi opt cai, mânaţi de doi surugii, în costume specifice brodate şi purtând pălării cu panglică tricoloră. Alături de Carol stau un domn elegant, în costum şi cu pălărie şi nelipsitul aghiotant princiar. Trăsura este escortată de trupe de cavalerie, călăraşi şi dorobanţi. Celelalte personaje civile (preotul şi ţăranii) au fost suprimate. Pâlcul compact din tablourile precendente este mutat acum în prim-plan şi redus la trei prezenţe masculine (doi bărbaţi îngenuncheaţi şi unul cu cuşma în mână) şi la femeia în costum popular oltenesc, atât de detaliat redat, care ţine de mână un copil. În plan secund, un alt pâlc de ţărani în costume tradiţionale privesc cortegiul, de lângă o troiţă. Peisajul plat de câmpie se proiectează pe imensitatea cerului, căruia artistul îi adaugă o notă de dramatism prin jocul nuanţelor de griuri colorate. Pânza se remarcă datorită atenţiei pentru detaliu (costume, uniforme), dar pierde valoric din cauza liniarităţii reprezentării. Sintetizând în felul său elegant, istoricul de artă, Ion Frunzetti afirma despre pânzele lui Volkers: „Nimic nu sare cu ostentaţie în ochi, totul se echilibrează într-un tot scenic bine compus, ca o vastă dioramă cu planuri de lumină crudă şi de umbră, făcând ecran pe fondul neutralizat de perspectiva aeriană”[26] (Fig. 10).

Una dintre preocupările de căpătâi ale primului Rege al României a constituit-o atenţia acordată pregătirii militare şi dotării armatei române. Memoriile sale reprezintă o dovadă de necontestat în acest sens: „Cu tot sufletul prinţul se dedică misiunii grele şi spinoase, dar foarte mulţumitoare, de a-şi ridica ţara pe o treaptă mai înaltă: economiceşte prin căi ferate, milităreşte printr-o armată tare şi bine instruită, ca România să-şi poată împlini sub sceptrul său rolul care se cuvine ţării. Acestea sunt scopul şi ambiţia prinţului!”[27] Confruntat încă de la început cu lipsa de orizont şi mijloace a trupelor, Carol impune armatei, în calitate de comandant suprem, un program intens de pregătire tactică şi strategică. Manevrele militare au reprezentat o parte esenţială a acestui program. În Colecţia de Stampe a Muzeului Militar Naţional *Regele Ferdinand I*, precum şi la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe se păstrează două cromolitografii, realizate de Imprimeria Breidenbach&Co. din Düsseldorf în anul 1875, intitulate *Manevrele de toamnă ale armatei române, Buzău, 1874*.

La 3/15 octombrie 1874, Principele Carol nota în memoriile sale[28] în legătură cu acest eveniment: „Mâine încep manevrele în preajma Buzăului. Prinţul se duce în localitate, trecând prin Ploieşti, unde-l aştepta Statul-Major al său, ca şi colonelul rus, Bobrikov, colonelul austriac, Nagy, şi pictorul Volker(s), invitat de prinţ”. A doua zi, Carol concluziona: „4(16) octombrie – Prinţul nu-i mulţumit de modul cum s-au executat mişcările de azi şi le face o aspră critică. Seara, se întoarce la Bucureşti”. Este o perioadă de intense exerciţii militare, derulate în toamna anului 1874 la Buzău şi în capitală, precum şi în apropierea Bucureştiului, la care asistă personalităţi militare străine. Recenta reorganizare militară implica mari probleme organizatorice şi Principele nu ezită să le sancţioneze cu promptitudine.

---

[25] *Ibid.*, vol. I, , p. 34.
[26] Ion Frunzetti, *op. cit.,* Bucureşti, 1991, p. 291.
[27] *Memoriile Regelui Carol I al României (de un martor ocular)*, vol. IV, Bucureşti, 2011, p. 54.
[28] *Ibid.*, vol. VII, p. 84.

Cromolitografia realizată de Emil Volkers surprinde scena desfăşurării manevrelor de lângă Buzău, la care a participat direct, aşa cum rezultă din însemnările Regelui Carol I. Pe un imens platou de la periferia oraşului, în uniformă de general, ţinuta de campanie, Principele asistă concentrat la simulare. Reprezentat din profil, călare pe un murg arab, Carol se distinge prin prestanța sa deosebită. Întregul Stat Major General care îl precede ocupă jumătatea stângă a compoziției, în timp ce cealaltă jumătate lasă loc desfăşurării manevrelor militare, dispuse atât în plan secund, cât şi în plan îndepărtat. Artistul surprinde trupele de artilerie şi cavalerie, în plin exercițiu demonstrativ. Central, în prim-plan, a introdus ca element pitoresc, un grup de țărani în costume populare care asistă curioşi la manevre, de lângă o troiță amplasată la marginea unui lan de porumb. Cromatica redusă la brunuri, griuri şi câteva accente de roşu adaugă scenei o notă de dramatism. (Fig. 11).

Din anul 1878 datează o pânză singulară ca temă în creația artistică a pictorului german. Problematică rămâne şi datarea, având în vedere derularea dramatică a anului 1878. Intitulată ,,Vânătoare regală" şi păstrată în patrimoniului Muzeului Național de Artă al României, ea imortalizează momentul imediat următor vânătorii, în care Principele evaluează rezultatul final. Plasat în dreapta compoziției, în prim-plan, Carol poartă haine groase şi pălărie. Cu mâna dreaptă înmănuşată se sprijină în baston, în timp ce în mâna stângă ține o țigară aprinsă. Principele ascultă cu atenție indicațiile maestrului de vânătoare, generalul Nicolae Golescu, în timp ce ceilalți participanți înarmați cu puşti supraveghează cortegiul săniilor de lemn, care înaintează lent prin zăpadă. În fiecare sanie, pe un pat de paie, zac animalele doborâte, dintre care vizibile sunt un lup şi un mistreț. Scena amplasată la liziera unei păduri de foioase este animată de prezența pitorească a gonacilor, țărani înarmați cu puşti de vânătoare şi a vizitiilor, care mână cu bicele lor caii înhămați la sănii. Artistul acordă o importanță specială peisajului fantomatic, scăldat într-o lumină rece, hibernală. Pentru a obține acest efect, Volkers reduce cromatica la nuanțe de ocru şi brunuri (Fig. 12).

După cum se ştie, Emil Volkers a făcut parte din rândul artiştilor documentarişti, pe care Principele Carol I i-a luat cu sine pe frontul din Bulgaria, în perioada Războiului de Independență. Volkers nu era la prima participare de acest fel: el este prezent în războiul austro-prusac (1866), precum şi în cel franco-prusac (1870–1871). În muzeele menționate anterior se păstrează însă puține lucrări care să ilustreze această etapă a creației sale artistice. În anul 1877, Volkers pictează un tablou aflat în patrimoniul Muzeului Militar Național *Regele Ferdinand I*, pe care istoricul de artă, Adrian-Silvan Ionescu îl menționează în lucrarea sa, *Penel şi sabie*[29]. Două cromolitografii se păstrează la Muzeul Național Peleş şi la Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I". Acuarela face parte din patrimoniul Bibliotecii Academiei Române, Cabinetul de Stampe şi a fost publicată în anul 2002, în lucrarea anterior amintită a istoricului de artă Adrian-Silvan Ionescu[30], precum şi în cele două cataloage dedicate regelui Carol I de către Biblioteca Academiei în anii 2014[31] şi 2016[32]. Artistul a ales această acuarelă drept model pentru gravura publicată în *Resboiul*[33].

Donată în anul 1927 de către Principesa Elena, mama Regelui Mihai, pânza reprezintă asaltul unui regiment de călăraşi în fruntea căruia stă însuşi Principele Carol, în uniforma specifică de cavalerie: tunică neagră cu brandemburguri roşii, leduncă peste lenta Ordinului Vulturul negru, pantaloni albi, cizme înalte cu pinteni şi căciulă cu egretă pe cap. Pe piept şi în jurul gâtului, Carol etalează colanul Ordinului Casei princiare de Hohenzollern-Sigmaringen, precum şi însemnul Ordinului Vulturul negru. Calul, admirabil pictat, poartă harnaşamentul trupelor de roşiori şi execută un galop impresionant. Portretul Principelui redat în semiprofil impresionează prin gravitatea privirii. În prim-plan dreapta, Volkers a pictat un ofițer cu sabia ridicată, pregătit de atac, un gornist sunând atacul şi un portdrapel. Toate celelalte personaje apar tot mai estompate, simple pete întunecate trasate cu pensula. Terenul arid şi accidentat al câmpiei bulgare este redat prin câteva tuşe bine aplicate. În plan secund, se întrezăreşte vaga siluetă a unei case şi cumpăna unei fântâni. Cerul în nuanțe de ocru întregeşte atmosfera marțială. Extrem de dinamic şi strălucitor datorită frumuseții uniformelor de călăraşi, tabloul păcătuieşte însă față de adevărul istoric. Deşi a mai fost reprezentat în uniformă de călăraşi de către C. P. de Szathami şi G. P. Al. Healy, în intenția de a copia impostarea lui Cuza, Carol I nu a îmbrăcat această uniformă decât în timpul unui bal mascat, organizat la Palatul Cotroceni[34].

---

29 Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie...*, Bucureşti, 2002, p. 151, 304.

30 *Ibid.,* p. 304.

31 *Regele Carol I. 175 de ani de la naştere – 100 de ani de la moarte*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, oct. 2014, p. 83.

32 *Regele Carol I. 150 de ani de la urcarea pe tronul României*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, 2016, p. 81.

33 Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie...*, Bucureşti, 2002, p. 150.

34 Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, vol. II, Bucureşti, 2013, p. 119.

Artistul vienez, J. N. Schönberg execută o copie a acestui tablou, conform articolului din ziarul *Românulu*[35]. Carol îl menționează într-o scrisoare adresată fratelui său, Leopold, la 5/17 decembrie 1878: „(...) Sper ca data viitoare să pot trimite fiilor tăi reproduceri mari şi colorate care mă reprezintă pe cal, în fruntea escadronului meu, în uniforma călăraşilor. Originalul, aflat în posesia Elisabetei, a fost realizat de Volkers şi este într-adevăr unul dintre cele mai reuşite portrete, care a plăcut foarte mult țarului Alexandru al II-lea şi marilor duci"[36] (Fig. 8).

În anul 1878, Emil Volkers pictează o acuarelă pe hârtie, intitulată *Carol I al României pe câmpul de luptă de la Plevna*, aflată la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe. Lucrarea a fost publicată în anul 2002, de către istoricul de artă, Adrian-Silvan Ionescu[37], precum şi de către Biblioteca Academiei Române, în cataloagele anterior menționate[38]. Descrierea amplă care i s-a făcut deja[39] ne determină să nu stăruim asupra ei şi să continuăm prezentarea următoarei lucrări.

Păstrată în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României, pânza de mari dimensiuni, *Carol I în timpul războiului*[40] este realizată la 1879 şi reprezintă cea mai valoroasă compoziție dedicată Războiului de Independență de către Volkers. Având ca model acuarela *Carol I al României pe câmpul de luptă de la Plevna*, tabloul impresionează prin sobrietatea execuției şi prin puterea sa de evocare. Reprezentat călare, în semiprofil, purtând uniformă de general, ținuta de campanie de iarnă şi başlik la gât, Principele Carol înaintează în fruntea oştirilor sale, sfidând gerul cumplit al iernii şi vântul năpraznic care viscoleşte zăpada. Doi dintre generali îl urmează îndeaproape, în timp ce trupele ecvestre greu identificabile sunt schițate cu tuşe estompate de culoare. Ca întotdeauna, Volkers echilibrează scena pictând în stânga compoziției leşuri de cai abandonate păsărilor de pradă. Contrastul căutat între peisajul hibernal, pictat în nuanțe deschise de gri şi tonuri închise de brun, cenuşiu şi ocru imprimă forță şi expresivitate tabloului. Pentru contribuția sa la documentarea evenimentului este decorat de către Principele Carol cu medalia de aur Bene Merenti[41] (Fig. 13).

Asemenea colegilor lui, C. P. de Szathmari, A. Preziosi şi H. Trenk, Emil Volkers este atras de scenele de gen, reprezentând țărani în costume populare, surprinşi în activitățile lor curente sau în momentele festive, într-o manieră realistă, care depăşeşte abordarea superficială a omului venit din Occident. Superior ca tehnică lui Trenk, moderat în preocupările sale etnografice prin comparație cu Szathmari şi mai puțin idilic în reprezentare decât Preziosi, Volkers îşi creează propriul său stil, care îl determina pe Ion Frunzetti să facă afirmația îndrăzneață că ele sunt „(…) cea mai reprezentativă operă a genului din câte s-au realizat, cu excepția lui Aman, Grigorescu şi Andreescu"[42]. În expoziția permanentă a Muzeului Național Peleş figurează patru scene de gen, de mici dimensiuni, care frapează prin puterea de analiză şi prin cromatica expresivă. Primele două pânze au fost pictate în anul 1869, iar celelalte, un an mai târziu.

Compoziția din *Popas pe câmp* amplasată pe platoul Cotrocenilor, surprinde o familie de țărani odihnindu-se la umbra carului tras de boi, care transportă un butoi de vin de mari dimensiuni. Scena imortalizată are caracter narativ: cuplul de țărani conversează lângă un foc improvizat, unde se prepară o mămăligă la ceaun, lângă ciubărul de lapte. Țăranul aşezat în apropiere poartă suman şi căciulă, iar țăranca reprezentată în picioare, desculță, un frumos costum popular muntenesc. Pictorul stăruieşte asupra cromaticii rafinate a portului ei tradițional: roşu, portocaliu şi albastru. Artistic aruncate la picioarele bărbatului stau desaga de lână, biciul şi o ploscă. Pictat din profil, fiul cuplului struneşte calul înhămat, pe care se zăreşte traista cu struguri. Ca întotdeauna,Volkers se remarcă datorită excelentei execuții animaliere. În plan secund, uşor estompate, se observă zidurile mănăstirii Cotroceni, precum şi turlele bisericii, proiecții elegante pe imensitatea cerului de toamnă, acoperit de nori (Fig. 14).

În acelaşi stil narativ, artistul surprinde în *Halta poştalionului*, scena popasului unei trăsuri la un han izolat în plină câmpie. În timp ce unul dintre călători în veşminte de oraş stă sub umbrar alături de un țăran şi de

---

[35] Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie...*, Bucureşti, 2002, p. 151.

[36] *Ibid.*, p. 47.

[37] *Ibid.*, p. 150, 304.

[38] *Regele Carol I. 175 de ani de la naştere – 100 de ani de la moarte*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, oct. 2014, p. 84 şi *Regele Carol I. 150 de ani de la urcarea pe tronul României*, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, 2016, p. 81.

[39] Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie...*, Bucureşti, 2002, p. 150.

[40] Pânza este reprodusă în articolul lui Raimond Selke, Walter Göhl, *Horse Portraiture* … în *Brukenthal Acta Musei*, IX. 2, Sibiu, 2014, p. 299–318.

[41] *Ibid.*, p. 304.

[42] Ion Frunzetti, *op. cit.*, Bucureşti, 1991, p. 291.

vizitiu şi se lasă ospătat de către o ţărancă îmbrăcată în costum popular, celălalt rămâne în trăsura acoperită, pradă insistenţelor unei familii de ţigani. Femeia poartă costum popular şi broboadă roşie peste părul lung, împletit în cosiţe, bărbatul ţine de lanţ un urs cu botniţă, iar copiii sunt reprezentaţi goi. Central, artistul a amplasat trei cai de poştă şi un mânz, pe care i-a surprins, cu talentul său deosebit pentru subiectul ecvestru, din unghiuri diverse. Volkers dovedeşte cu *Halta poştalionului* că are nu doar un percutant spirit de observaţie, ci şi un dezvoltat simţ al umorului. Ochiul său înregistrează comicul echivoc al scenei cu ţiganii ursari, incongruenţa dintre scena de han şi prezenţa păsărilor de curte, privirea insistentă a călătorului către tânăra ţărancă cu ocaua şi cununa împletită care domină planul apropiat şi care ţine loc de firmă. În plan secund, un cuplu de ţărani îngenunchează în faţa unei troiţe, în timp ce în depărtare se ghiceşte silueta unei biserici de ţară. Cromatica vie a costumelor, jocul de lumini şi umbre, particularizarea fizionomiilor şi a costumelor, toate acestea dovedesc profunzimea talentului artistului, dar şi interesul faţă de subiectele alese (Fig. 15).

În anul 1870, artistul pictează lucrarea *Ţărancă pe cal*, în care perfecţiunea execuţiei cabaline este concurată cu succes de splendoarea costumului popular muscelean. Deşi de mici dimensiuni, Volkers reuşeşte să creeze un personaj feminin impozant, înzestrat cu o eleganţă aproape aristocratică. Reprezentată din profil, cu trupul în semiprofil, femeia călăreşte încrezătoare în farmecul ei un cal murg, lângă care aleargă un mânz. Mişcarea lor răscoleşte colbul drumului, pe care artistul îl redă cu accente de griuri colorate. În plan îndepărtat, cu tuşe de cenuşiu, ocru şi brun, Volkers a pictat silueta obnubilată a unei căruţe cu coviltir, trase de trei cai. Peisajul de câmpie şi munţii cu contururi fantomatice par striviţi sub imensitatea perspectivei aeriene, de o frumuseţe ireală (Fig. 17).

În tabloul intitulat *Arnăuţi călare*, Volkers urmăreşte perfecta reprezentare cabalină. Surprinşi în mişcare, caii celor doi arnăuţi se deplasează în galop pe drumul colbuit de ţară. Jocul savant al luminii pe pielea lor catifelată şi pe musculatura lor fără cusur sunt priorităţile compoziţiei. Reprezentate în semiprofil, cele două personaje masculine impresionează prin duritatea trăsăturilor, ca şi prin costumaţie: cămăşi larg deschise, brâie groase, pantaloni cu găintane, petrecuţi peste cizme, bice în mâini. Scenei mobile din prim-plan i se opune scena din fundal, cu grupul de ţărani poposind lângă fântână. Doi ţărani şi o ţărancă sunt adunaţi în jurul ceaunului pe foc, în timp ce al patrulea contemplă depărtarea de lângă boii dejugaţi. Artistul adaugă siluetele a doi cai convoiului de ţărani. Volkers manifestă interes faţă de peisaj şi vegetaţie, dar mai ales faţă de modul de redare a cerului senin, albastru, cu câteva sugestii de nori (Fig. 16).

În Galeria de artă modernă românească a Muzeului Naţional de Artă al României este expusă o singură lucrare semnată şi datată „Emil Volkers, 1870". Intitulată *La drum*, pânza de mari dimensiuni descrie o veritabilă procesiune de personaje, care se deplasează pe un drum de ţară. Central, în carul tras de doi bivoli, pe lângă care aleargă un câine, stă visător un ţăran în vârstă. Lângă el, o ţărancă în semiprofil, în costum popular, toarce cu fuiorul, în timp ce carul se deplasează lent sub loviturile de bici ale unui arnăut. Privirea femeii este aţintită asupra tinerei din plan apropiat călărind dezinvolt pe calul ei sur, care-i poartă desaga plină. Reprezentată din profil, cu trupul în semiprofil, tânăra ţine frâul cu o singură mână, în timp ce îşi sprijină elegant cealalată mână în talie. Deşi artistul distribuie egal lumina asupra întregii compoziţii, femeia acaparează interesul privitorului prin impresia de strălucire creată de albul imaculat în combinaţie cu roşul aprins al costumului. Cu un ochi exersat, Volkers surprinde particularităţile fiecărui costum, de la linia cromatică elaborată în nuanţe de roşu, portocaliu, albastru şi brun până la bogăţia motivelor geometrice şi florale. În urma lor, înaintează călare un cuplu de târgoveţi cu copilul, toţi trei în costume specifice, şi un mânz. În plan stânga, lângă lanul de porumb, în căruţa cu coviltir, mânată de surugiu, Volkers a pictat în penumbră un preot şi un orăşean. Lucrare cu caracter etnografic explicit, *La drum* poate servi drept manual de modă al secolului al XIX-lea românesc. Alăturarea aproape didactică a celor patru tipuri de ţinute specifice fiecărei categorii sociale facilitează comparaţia şi argumentează vizual în favoarea costumului popular: mai bogat, mai luminos şi mai elegant, el rămâne adevărata miză a picturii de gen a artistului. În fundal, Volkers a pictat imaginea unei incinte mănăstireşti şi silueta fantomatică a Carpaţilor (Fig. 18).

Încă din anul 1868, Emil Volkers publică în celebre cotidiene germane impresii la cald despre experinţa sa românească[43]. Aceste lungi şi foarte documentate reportaje de călătorie reprezintă o bună publicitate pentru tânărul principat. În anul 1882, Volkers vizitează Balcanii şi Ungaria. *Dioskuren*, una dintre cele mai importante publicaţii de artă din Germania secolului al XIX-lea, cataloghează demersul său drept unul de

[43] În anul 2006, Raimond Selke scrie un studiu despre călătoria lui Volkers în România, pe baza articolelor publicate în revistele germane, informaţie preluată din Raimond Selke, Walter Göhl, *Horse Portraiture*... în „Brukenthal Acta Musei", IX. 2, Sibiu, 2014, p. 299–318.

pionierat[44]. Tototadă, Emil Volkers este primul artist care a introdus ţăranii şi scenele rurale din Balcani la editia a IV-a a *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (Expoziţia generală de artă germană*), în anul 1880[45]. Istoricul de Artă, Ion Frunzetti remarca: „Interesul pentru figura şi viaţa ţăranului român merge atât de departe la acest artist încât în muzeele din străinătate el este astăzi reprezentat prin tablouri devenite definitorii pentru opera sa – cu subiecte de la noi”[46]. În ceea ce priveşte activitatea publicistică din ţara sa natală, ne vom opri asupra unui articol din revista „Illustrirte Zeitung”.

Publicat în anul 1874, intitulat *Der Markt zu Riu Reni in der kleinen Walachei* („Târgul de la Râureni din Oltenia”)[47] şi însoţit de o ilustraţie, articolul face o amplă descriere a evenimentului, văzut ca „document social”[48]. Ca structură narativă, ne sunt prezentate mai întâi locaţia şi specificul târgului: „Spre miazănoapte se află orăşelul Râmnic, iar la o oră depărtare de el, Râurenii, locul târgului ilustrat de noi, care este aşezat pe un platou mare, în apropiere de Olt şi împrejmuit de munţi, desfăşurându-se, an de an, pe o perioadă de trei săptămâni. În afară de marfă artizanală şi fabricate străine, târgul oferă în majoritate produse autohtone, cum ar fi porumbul, vinul, ceapa şi minunata piatră de sare. Printre produsele vii autohtone sunt îndeosebi caii şi bovinele, primele de statură mică, ultimele argintii şi cu coarne lungi, asemănătoare rasei ungureşti şi de asemenea, mulţi bivoli asiatici, folosiţi ca animale domestice trebuincioase”[49].

După explicarea contextului, Volkers intervine cu impresiile sale personale: „Durata târgului este în mare parte favorizată şi de o vreme superbă. Dar ceea ce-l face deosebit de interesant sunt porturile populare, cu adevărat frumoase, în care se prezintă populaţia feminină. Cele mai frumoase şi mai bogate costume se găsesc întocmai în Oltenia. Zilnic se perindă vreo 20 000 de oameni prin târg. Un spectacol extraordinar de pitoresc se desfăşoară în faţa ochilor. Pretutindeni sunt tarabe acoperite, după cum putem vedea una, în ilustraţia noastră. Acolo, oamenii pot savura vinul şi muzica”[50].



Fig. 19. Emil Volkers, *Der Markt zu Riu Reni in der kleinen Walachei*, 1874, gravură pe hârtie, Illustrierte Zeitung, Illustrierte Zeitung, LXII Band, Leipzig, 7 martie 1874/nr. 1601, p. 172.

---

[44] *Ibid.*, p. 299–318.
[45] *Ibid.*, p. 302.
[46] Ion Frunzetti, *op. cit.*, Bucureşti, 1991, p. 292.
[47] Emil Volkers, *Der Markt zu Riu Reni in der kleinen Walachei* în „Illustrirte Zeitung”, LXII Band, Leipzig, 7 martie 1874/nr. 1601, p. 171, 172. Traducere din limba germană: dr. Silvia Irina Zimmermann.
[48] Sintagma aparţine lui Ion Frunzetti, *op. cit.*, Bucureşti, 1991, p. 290.
[49] *Ibid.*, p. 171.
[50] *Ibid.*, p. 171.

În ultimă instanță, Volkers compară atmosfera acestor târguri cu cele din Occident şi stăruie asupra psihologiei românilor şi a tradițiilor populare locale: „În târgurile valahe nu este atâta zgomot şi agitație cum avem noi în târgurile noastre. Pluteşte peste tot o atmosferă melancolică, cu melodiile şi cântecele valahe monotone şi oameni naturali, frumoşi la statură, cu trăsături deseori foarte nobile, fără pretenții şi moderați la consum. Am avut prilejul, timp de zece zile, să străbat în lung şi-n lat un astfel de târg, dar nicăieri nu am observat nicio necuviință. Şi alte popoare sunt reprezentate numeros aici. Țiganii, care fac mai ales muzică, apoi ungurii, armenii, grecii, turcii, bulgarii şi alții. În unele seri de târg, femeile şi cele mai frumoase fete joacă îndrăgitul dans național, numit *hora.* Se prind cu toate de mâini, formând un cerc mare, în jurul țiganilor care cântă la mijloc, legănându-se grațios într-o parte şi în alta. Sub lumina aurie a soarelui în asfințit, acest spectacol este plin de farmec".

Gravura reprezintă o scenă aglomerată de târg, populată de personaje din cele mai variate categorii sociale. În prim-plan, un negustor îşi desfăşoară marfa constând în legume, cereale şi coarne de animale, lângă un ceaun, sub privirile atente ale unui călăraş. În plan secund, sub o prelată improvizată, câteva personaje stau în jurul mesei şi ascultă muzica unui cântăreț la vioară, în costum popular. Alături, îi stau două țărănci în ii şi fote minunat decorate. În stânga compoziției, Volkers a amplasat nelipsitul grup de cai. În plan îndepărtat, se zăresc căruțe pline cu vârf desfăşurate printre cireada de vite. Deasupra pâlcului vegetal flutură tricolorul (Fig. 19).

În anul 1876, „Illustrirte Zeitung" publică un amplu articol intitulat „Die Zigeuner Siebenbürgens" (*Țiganii din Ardeal*)[51], însoțit de o gravură semnată de Emil Volkers. Nu putem afirma cu certitudine dacă sub inițialele „F.K." se ascunde sau nu artistul german. Însă impresiile – extrem de critice la adresa acestei minorități – demonstrează o cunoaştere nemijlocită a subiectului abordat: „Țiganii din Ardeal, aparținând castelor superioare, de obicei au domiciliul în oraşe şi sate. Cei din casta inferioară sunt țigani nomazi, pe care îi vedem în imaginea noastră. Dar şi între aceştia există diferențe. Nu sunt toți la fel de înstăriți, având căruță, animale şi haine bune, precum grupul nostru din imagine, care şi-a ridicat cortul în apropierea unei fântâni, pe o pajişte liberă"[52]. Trecerea în revistă a diverselor categorii sociale este urmată de prezentarea pitorească a obiceiurilor şi metehnelor atribuite acestor oameni: „Deseori, o singură mârțoagă încărcată cu cortul sărăcăcios este întreaga lor avere. Zdrențăroşi, de-abia acoperindu-şi goliciunea, ei cutreieră pădurile, trăind din jaf, într-o permanentă războire cu populația dimprejur şi mâncând deseori cele mai mizerabile dobitoace. Din toate timpurile, ei au trăit după principiul „proprietatea este hoția", încât nu li se îngăduie să stea peste noapte în oraşe, unde mai fac şi câteva mici cumpărături, căci fură cu aceeaşi plăcere copii, precum îi vând şi pe ai lor, fără prea mare durere, pe o pungă bună de bani. Numărul acestor vagabonzi oacheşi s-a micşorat considerabil, în urma legilor severe pe care statul austriac le-a impus începând din secolul al XVIII-lea pentru a domestici acest popor de vagabonzi neliniştiți"[53].

Gravura artistului german reprezintă popasul unei şatre în plin câmp, lângă o fântână. În jurul celor două căruțe cu coviltir se odihnesc laolaltă animale şi oameni, într-o desfăşurare pitorească de bătrâni zdrențăroşi, femei cu cosițe lungi, bărbați în sumane şi copii goi. Grupul central prepară mămăliga la ceaun, în timp ce pâlcul de copii din plan secund pare mai degrabă angajat într-un joc. Ca şi în gravura precendentă, caii sunt poziționați în stânga imaginii. Volkers acordă atenție fizionomiilor şi surprinde cu deosebit spirit de observație atmosfera din şatră (Fig. 20).

Deşi limitat la operele aflate în patrimoniul muzeal, precum şi la Biblioteca Academiei, articolul nostru şi-a propus să valorifice un artist, al cărui potențial este prea puțin cunoscut. Din păcate, circulația picturilor lui Emil Volkers pe piața de artă a ultimului deceniu şi prezența lor în colecții particulare îngreunează considerabil cercetarea. Dincolo de specializarea sa, aceea de pictor ecvestru, Emil Volkers reprezintă un autor complex, atras deopotrivă de peisaj şi pictura de gen. Prezența sa pe scena celor mai încleştate conflicte militare ale timpului îl înscrie în rândul figurilor importante ale fenomenului documentarist al secolului al XIX-lea. Activ deopotrivă în mediul jurnalistic german, Emil Volkers a adus avantaje de imagine semnificative unei țări aflate la început de modernizare. Toate aceste fațete ale fecundei sale activități merită o atentă reconsiderare, pe care istoriografia actuală i-o datorează atât în contextul general al epocii sale, cât şi în cel punctual, acela de pictor al lui Carol I.

---

[51] F.K., *Die Zigeuner Siebenbürgens* în „Illustrirte Zeitung", LXVI Band, Leipzig, 17 iunie 1876/nr. 1720, p. 476, p. 471. Traducere din limba germană: dr. Silvia Irina Zimmermann.

[52] *Ibid.*, p. 471.

[53] *Ibid.*, p. 476.



Fig. 20. Emil Volkers, *Eine Bandezigeunertruppe in Ziebenbürgen,* gravură pe hârtie, Illustrierte Zeitung, LXVI Band, Leipzig, 17 iunie 1876/nr. 1720, p. 471.

ANEXA 1

Scrisoarea lui Charles Vogel, bibliotecarul lui Carol I, către Principele Carol:

Paris, pe 20 oct 1868

„ (…)M. Volkers auquel j'ai remis la photographie du general Golesco m'a fort engagé à me revoir quand je repasserai à Dusseldorf, pour prendre les commissions de Vos augustes parents."

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Casa Regală, dosar 79/1868, f. 17 verso)

ANEXA 2

Chitanță

200 florini, adică *două sute florini*, drept avans pentru călătoria în România pe care i-am primit de la casieria administrației aulice a Prințului de Hohenzollern la Düsseldorf.

Düsseldorf 26 august 1867

Emil Volkers

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Casa Regală, dosar 82/1867, f. 20)

ANEXA 3

Mult stimate domn!

Potrivit dorinței dvs îmi permit să vă indic, cu exactitate, în cele ce urmează prețul lucrărilor care mi-au fost comandate de către Alteța Sa

1. Cele două convoaie poştale, imagini cu multe figure, lung de 4 picioare jumate	120	franci aur
2. Portret ecvestru al Alteței Sale dintr-o parte (litografie)	60	-„-
3. Portretele cailor Aprath, Coma şi Don Juan	36	-„-
4. Portret ecvestru al I. S. în uniformă de dragon prusian	20	-„-
5. Trecerea prin Cheile de la Domneşti (scenă militară)	20	-„-
6. Portretul Regelui Ielelor, cu figură	20	-„-

Aş dori foarte mult dacă aş putea primi un avans pentru aceste lucrări. După cum ştiți,
Crăciunul şi Anul Nou bat la uşă iar atunci un tată de familie are totdeauna multe cheltuieli şi ar fi dorința mea cea mai fierbinte să mă pot consacra începutului noului an fără grija imaginilor româneşti.

Cu deosebită stimă
Emil Volkers

Bucureşti Nov(embrie) 1867

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Casa Regală, dosar 77/1867, f. 108, 108 verso)

ANEXA 4

Palatul din Bucureşti, 6/18 Iunie 1868

Domnului Magnus Herrmann, Berlin

Prin prezenta vă rugăm să binevoiți a efectua următoarele plăți în contul nostru

Către dl. E. Volkers, Düsseldorf, Werhahn 34 680 ….

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Casa Regală, dosar 86/1868, f. 18)

ANEXA 5

A. E. Zehender & Co. Bucarest le 8/20 Octobre 1873

L'Administration de la Cour de S. A. Monseigneur Charles I de Roumanie

Somme	Echéance	Tirés	Place	Cours	P(ia)stres nouv(eaux)
100	paiement	à Mr. Emil Volkers peintre à Dusseldorf	Berlin	3.78	378

A. E. Zehender

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Casa Regală, dosar 38/1873, f. 34)



Fig. 1. Emil Volkers, *Amazone*, semnat şi datat stg. jos cu roşu „E. Volkers. 1862”, ulei pe pânză, 430 × 370 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 2. Emil Volkers, *Diana*, semnat şi datat stg. jos cu brun: „E. Volkers. 1862”, ulei pe pânză, 470 × 390 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 3. Emil Volkers, *Arnăut ţinând un cal de căpăstru*, semnat şi datat stg. jos cu negru: „E. Volkers. 1868”, ulei pe pânză, 510 × 615 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 4. Emil Volkers, *Calul Prinţului Carol*, semnat datat şi localizat, stg. jos cu brun: „E. Volkers, 1867, Bucarest”, ulei pe pânză, 545 × 730 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 5. Emil Volkers, *Militar călare (Domnitorul Carol I)*, semnat şi datat stg. jos cu brun: ,,E. Volkers. 1870”, ulei pe pânză, 465 × 605 mm, MNAR.



Fig. 6. Imprimeria Bredenbach&Co., Düsseldorf, *Carol I*, semnat şi datat, litografiat stg. jos, în cadru: ,,Emil Volkers, 1869”, cromolitografie pe hârtie lipită pe hârtie, 468 × 562 mm, MMN, Colecția Stampe.



Fig. 7. Emil Volkers, *Carol I călare*, semnat şi datat dr. jos cu brun: ,,E. Volkers. ′80”, acuarelă pe carton, 465 × 580 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 8. Emil Volkers, *Carol I şi călăreții*, semnat şi datat stg. jos este cu negru:,,E. Volkers, 1877”, 950 × 1250 mm, MMN, Colecția Stampe.



Fig. 9. Emil Volkers, *Intrarea Prinţului Carol în ţară*, semnat şi datat dr. jos cu brun:
„E Volkers 1871", ulei pe pânză; 550 × 102,5 mm, MNAR.



Fig. 10. Emil Volkers, *Vizita Regelui Carol prin ţară*, semnat şi datat stg. jos cu brun:
„Emil Volkers 1869", ulei pe pânză; 780 × 142 mm, MNAR.



Fig. 11. Imprimeria Bredenbach&Co., Düsseldorf, *Manevrele de toamnă ale armatei române, 1874, Buzău*, 1875, cromolitografie pe hârtie, 660 × 915 mm, MMN, Colecția Stampe.



Fig. 12. Emil Volkers, *Vânătoare regală*, semnat şi datat stg. jos cu brun: „E. Volkers 1878”, ulei pe pânză, 750 × 142 mm, MNAR.



Fig. 13. Emil Volkers, *Carol I în timpul războiului*, semnat şi datat stg. jos cu brun: „E.Volkers 1879”, ulei pe pânză, 750 × 1110 mm, MNAR.



Fig. 14. Emil Volkers, *Popas pe câmp*, semnat şi datat stg. jos este cu negru: „E. Volkers, 1869", ulei pe pânză, 410 × 615 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 15. Emil Volkers, *Halta de poştalion*, semnat şi datat dr. jos este cu negru: „E. Volkers, 1869", ulei pe pânză, 370 × 560 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 16. Emil Volkers, *Arnăuţi călare*, semnat şi datat dr. jos este cu negru: „E. Volkers, 1870” ulei pe pânză, 290 × 400 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 17. Emil Volkers, *Ţărancă pe cal*, semnat şi datat dr. jos este cu negru: „E. Volkers, 1870”, ulei pe pânză, 285 × 405 mm, MNP. Fotografie: Daniel Angelescu, fotograful oficial al Casei regale a României.



Fig. 18. Emil Volkers, *La drum*, semnat şi datat dr. jos cu brun: ,,Emil Volkers 1870”, ulei pe pânză; 735 × 1410 mm, MNAR.

„CERCETĂTORUL” ÎN ATENȚIA SECURITĂȚII: G. OPRESCU ÎN ARHIVELE C.N.S.A.S.

de IOANA APOSTOL

Abstract: *As the leading figure of Romanian art historiography in the 1950s–1960s, G. Oprescu's institutional and scientific contributions proved to be instrumental in the development of this academic field. Because of his influence and due to the positions he held within the artistic establishment, Oprescu was surveyed and monitored by the secret police – the Securitate. Oprescu was suspected of deliberately harboring at the Institute of Art History researchers that were branded as "enemies of the state". He was also reported to be rejecting historical materialism and promoting a politically disengaged type of research. Ultimately, after years of surveillance, Oprescu's informative file was closed, with the conclusion that the professor was not guilty of any wrongdoings, but merely too stubborn to be ideologically disciplined.*

Keywords: G. Oprescu, the Institute of Art History, The Romanian Academy, Securitate, secret police files, surveillance, People's Republic of Romania, communist regime.

Figură marcantă a istoriografiei româneşti de artă, fondator al Institutului de Istoria Artei, profesor pentru o generație de străluciți specialişti precum Remus Niculescu, Teodora Voinescu, Theodor Enescu, Ion Frunzetti, Radu Bogdan şi Radu Ionescu, G. Oprescu[1] (1881–1969) rămâne, cu toate acestea, o personalitate neglijată de cercetătorii istoriei contemporane[2].

Născut într-o familie modestă din Câmpulung Muscel, crescut de mamă şi bunică, G. Oprescu s-a mutat la Bucureşti pentru studiile secundare pe care le-a urmat la liceul Matei Basarab. Din această perioadă datează prietenia sa de-o viață cu Constantin Ionescu-Mihăeşti, în casa căruia a trăit şi unde a luat primele contacte cu artele[3]. Cariera sa începe după absolvirea, în 1904, a Facultății de Litere şi Filosofie din cadrul Universității din Bucureşti, când intră în învățământul secundar, ca profesor de limba şi literatura franceză la liceele din Giurgiu şi Turnu-Severin. În anul 1919 devine conferențiar de limba şi literatura franceză la Facultatea de Litere şi Filosofie din cadrul Universității din Cluj[4], post pe care îl va ocupa până în 1923, când este detaşat la Liga Națiunilor, ca secretar al Comisiei Internaționale de Cooperare Intelectuală (C.I.C.I.). Aici a lucrat sub directa subordonare a preşedinților Henri Bergson, Hendrik Lorentz şi Gilbert Murray. Admiterea în corpul universitarilor bucureşteni are loc în anul 1931, după obținerea prin concurs a postului

[1] Gheorghe Oprescu s-a semnat întotdeauna „G. Oprescu” iar în breasla istoricilor de artă este cunoscut drept George Oprescu. De aceea, de acum înainte, voi folosi formula preferată de autor, adică „G. Oprescu”.

[2] În ciuda vastului material documentar şi a potențialului temei, stadiul actual al cercetării este incipient. Cele câteva lucrări ce alcătuiesc literatura secundară privitoare la activitatea lui G. Oprescu sunt în principal texte omagiale scrise înainte de 1990, cărora li se adaugă câteva studii istoriografice despre istoria artei în România: Radu Ionescu, *Catalogul desenelor româneşti. Muzeul de Artă. Donația G. Oprescu*, Bucureşti, Editura Academiei Romane, 1965; Id., *The Professor George Oprescu Collection* în "Plural Magazine", nr. 21, 2004; Id., Gabriela Dumitrescu, *Centenar George Oprescu: 1881–1969*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1981; Remus Niculescu, Elena Niculescu, *Omagiu lui G. Oprescu: Expoziție de gravuri, desene, documente*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1971; Mircea Popescu, *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare România, 1961; Id., *Georges Opresco, fondateur de l'école roumaine d'histoire de l'art* în RRHA, Tome XIX, 1982; Id., Tudor Vianu, *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare România, 1961; Al. Dima, Mircea Popescu (coord.), *Istoria ştiințelor în România. Ştiința literaturii. Istoriografia de artă*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979; Vlad Țoca, *Art Historical Discourse in Romania 1919–1947*, Budapest, 2011.

[3] Radu Ionescu, Gabriela Dumitrescu, *op. cit.*, p. 7.

[4] Arhivele Naționale Cluj, Fond Universitatea din Cluj, dosar 58, f. 190.

de conferenţiar la Facultatea de Litere şi Filosofie, unde ocupă catedrele de istoria civilizaţiei franceze[5] şi de istoria artei[6]. În anul 1946, timp de câteva luni, a fost decanul Facultăţii de Litere[7], după care între 1948–1950 a fost profesor la Facultatea de Arhivistică, Muzeografie şi Biblioteconomie şi apoi, în 1950–1951 şi 1958–1965, la catedra de istoria artei a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu"[8].



Fig. 1. G. Oprescu, c. 1910, Biblioteca Academiei Române (B.A.R.).

G. Oprescu a fost un autor prolific, lucrările sale – studii, monografii de artişti şi sinteze – cuprind peste 100 de titluri, multe fiind apariţii inedite pentru istoriografia românească de artă. Istoricul a fost preocupat în egală măsură de arta românească şi de cea europeană. Contribuţiile istoriografice ale lui G. Oprescu au fost dublate de activitatea muzeografică desfăşurată ca director al Muzeului „Toma Stelian" şi, după 1948, ca organizator al Muzeului de Artă al Republicii Populare Române şi director al Galeriei de Artă Universală din cadrul aceluiaşi muzeu. Consacrarea profesională postbelică a lui G. Oprescu a venit după înfiinţarea Institutului de Istoria Artei, unde a coordonat activitatea multor cercetători valoroşi şi publicarea unor lucrări ce încă se mai găsesc în bibliografiile fundamentale ale cursurilor de istoria artei de astăzi. Institutul de Istoria Artei a fost înfiinţat în 1941, în cadrul Facultăţii de Litere[9], restructurat şi trecut în subordinea Academiei R.P.R. în 1948[10]. Relaţia lui G. Oprescu cu operele de artă nu s-a limitat doar la

[5] Adina Berciu-Drăghicescu, *Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti: 150 de ani de învăţământ filologic românesc 1863– 2013. Tradiţie şi valoare,* Partea I, Bucureşti, 2013, p. 41.

[6] *Ibid.*, p. 106.

[7] Ead., *op. cit,* Partea a II-a, p. 870.

[8] Arhiva Universităţii Naţionale de Artă (U.N.A.) d. 1950–1952/Decizii 2 f. 9, f. 161; id., d. 1958–1962–1965/Decizii 1; id., d. 1959–1960/Decizii f.f. (file nenumerotate).

[9] Serviciul Municipal Bucureşti Arhivele Naţionale (S.M.B.A.N.), *Fond Universitatea Bucureşti–Facultatea de Litere*, d. 297/1933–1948, f. 73–75 şi f. 85–96.

[10] „Monitorul Oficial", nr. 302, 28 decembrie 1948, p. 10390–10400.

preocupările sale academice, istoricul fiind, de asemenea, şi un colecţionar pasionat. De-a lungul vieţii a alcătuit o colecţie de artă impresionantă de peste 10 000 de piese: desene şi gravuri, tablouri, sculpturi şi obiecte de artă aplicată, toate donate Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române[11].

Securitatea: evidenţe, verificări şi acţiuni informative

În ochii Securităţii, biografia lui G. Oprescu îl plasa pe profesor în categoria suspecţilor. El apare în documentele acestei instituţii ca un potenţial duşman al regimului, ce urma să fie ţinut sub observaţie. Trebuie spus din capul locului că dosarul său de Securitate nu documentează sau probează comiterea unor încălcări propriu-zise ale legii, ci adună între coperţile sale dovezi ale delictului de opinie şi informaţii cu caracter compromiţător[12]. De altfel, dosarele de Securitate, cu multiplii autori, editate şi cenzurate de arhivştii şi ofiţerii Securităţii, au puternice dimensiuni retorice şi determinări birocratice şi, de aceea, trebuie citite critic[13]. Creatorii acestor documente prezintă de multe ori „realităţi alternative", construite pe baza unor evenimente şi fapte răstălmăcite în aşa fel încât să servească drept motivaţie pentru exercitarea puterii statului împotriva cetăţenilor săi. Apar înscenări, infracţiuni şi comploturi imaginare, care sunt folosite drept pretext pentru justificarea măsurilor, pedepselor şi torturilor care altfel ar fi încălcat orice standard juridic sau etic[14]. În 1965, cartoteca evidenţei generale a Securităţii Statului, cuprindea circa 7 000 000 de cetăţeni[15]. Aceştia nu erau ţinuţi în evidenţă din cauza antecedentelor lor penale, ci din cauza celor ideologice. Altfel spus, nu comportamentul infracţional îl făcea pe suspect îndeajuns de periculos pentru a fi trecut în evidenţă şi urmărit, ci biografia sa. Scopul Securităţii era identificarea potenţialilor opozanţi ai regimului iar asta presupunea monitorizarea unor întregi categorii de persoane, precum foşti lideri politici, simpatizanţi ai vechiului regim, oameni cu rude în afara ţării. Dosarele erau deschise indiferent dacă o infracţiune fusese sau nu comisă şi aveau menirea de a-i caracteriza pe urmăriţi din toate punctele de vedere: originea şi starea socială, apartenenţa politică şi intelectuală, comportamentul, cercul de rude şi prieteni[16]. Motivele pentru deschiderea dosarului erau numeroase şi vizau deviaţionismul ideologic, spionajul, agitaţia, „comentarii ostile la adresa politicii de stat", legionarismul, apartenenţa la francmasonerie, legături cu diplomaţi străini, intenţia de a părăsi definitiv ţara[17]. G. Oprescu a fost urmărit pentru „manifestări duşmănoase la adresa regimului", sprijinirea în Institutul de Istoria Artei a unor cercetători cu dosare necorespunzătoare, eludarea tezelor marxiste în lucrările sale ştiinţifice, activitatea din cadrul asociaţiilor Romăno-Olandeze, Amicii S.U.A. şi de la Institutul Francez[18]. Teodora Voinescu şi Mihai Berza erau suspectaţi de activitate duşmănoasă[19] iar Radu Bogdan de discuţii duşmănoase şi relaţii cu diplomaţi străini[20]. Ion Frunzetti era luat în vizor din cauza trecutului său legionar[21], Ionel Jianu din cauza originii sociale mic burgheze, a studiilor la Paris, a orientării artistice cosmopolite, a abaterilor de la discursul realist-socialist şi a fratelui său stabilit în America[22]. La fel, Amelia Pavel era suspectă din pricina rudelor din străinătate, fiului stabilit în Canada şi

---

[11] Alin Ciupală, *Testamentul academicianului George Oprescu, întemeietorul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române* în SCIA, AP, Tomul 4 (48), 2014; Remus Niculescu, Elena Niculescu, *op. cit.*, p. 7

[12] După cum arată Cristina Vatulescu în *Police Aesthetics. Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times,* Stanford, 2010, dosarele de Securitate sunt mărturii ale aplicării discursului statului totalitar şi nu trebuie să fie înţelese ca fiind depozitare obiective ale unor fapte, evenimente şi date, care adunate şi coroborate cu informaţii din alte surse duc în mod inexorabil la reconstituirea trecutului (p. 13). Avertismentul este formulat şi de Gabriel Andreescu în *Cărturari, opozanţi şi documente. Manipularea Arhivei Securităţii*, Iaşi, 2013, care recomandă prudenţă în folosirea Arhivei Securităţii şi rezerve vizavi de „stabilirea unei concluzii pe baza unui singur document" (p. 30).

[13] Cristina Vătulescu, *Police Aesthetics...*, p. 14.

[14] *Ibid*., p. 7.

[15] Cristina Anisescu, *Evidenţele şi arhivele Securităţii* în Cristina Anisescu, Mirela Matiu, Silviu B. Moldovan, *„Partiturile" Securităţii. Directive, ordine, instrucţiuni (1947–1987)*, Bucureşti, Editura Nemira, 2007, p. 52.

[16] Cristina Vatulescu, *Arresting Biographies: The Secret Police File in the Soviet Union and Romania* în „Comparative Literature", 56, no. 3, 2004, p. 244–246.

[17] Monica Enache, Co*borâri în subteran. Câteva cazuri de critici de artă şi artişti plastici în arhivele Securităţii* în „Caietele CNSAS", nr. 15, 2015, p. 312 şi p. 322.

[18] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 3–7.

[19] *Ibid*., f. 34–37.

[20] Id., dosar 310551, vol. 1, f. 2–3.

[21] Id., dosar 257937, vol. 2, f. 1.

[22] Id., dosar 258981, f. 1–2.

legăturilor cu diverşi diplomaţi vest-germani[23]. Lista poate continua, iar consultarea hotărârilor de deschidere a dosarelor va arăta că biografia oricui putea oferi Securităţii pretexte pentru urmărire. Chiar şi celor mai fideli colaboratori ai organelor de Securitate li se puteau găsi oricând motive de urmărire, supraveghere şi şantaj, dacă într-un fel sau altul nu mai corespundeau din punct de vedere ideologic sau informativ.

În articolul său despre artişti şi critici de artă în arhivele Securităţii, Monica Enache urmăreşte relaţia acestora cu Securitatea, tipurile de colaborare şi motivaţiile ce au stat la baza lor. Se opreşte şi asupra dosarului de urmărit al lui G. Oprescu şi evidenţiază particularitatea cazului său, în care toate tentativele „aparatului de partid de a-l încorpora şi a-l alinia doctrinar au eşuat lamentabil"[24]. Cercetătoarea punctează un aspect esenţial din relaţia lui Oprescu cu statul comunist şi organele sale represive: faptul că profesorul i-a protejat şi acoperit pe cercetătorii Institutului care erau etichetaţi drept „elemente duşmănoase": Remus Niculescu, Theodor Enescu şi Teodora Voinescu[25]. Însă nu a fost vorba doar de aceştia trei. În anii 1950–1960, G. Oprescu a primit în Institutul de Istoria Artei mulţi alţi cercetători cu dosare proaste, cum au fost Mihai Berza[26], Alexandru Paleologu[27], Cornelia Pillat[28], Emil Lăzărescu[29], Barbu Brezianu[30], Constantin Joja, Pavel Chihaia, Harry Brauner[31].

Dosarul de Securitate al lui G. Oprescu se păstrează în arhivele C.N.S.A.S. în două volume ce conţin 303 file, cuprinzând 126 de informări, hotărâri şi rapoarte redactate pe parcursul acţiunilor de verificare şi informative. Principalele metode de obţinere a informaţiilor au fost sursele oficiale, supravegherea prin informatori şi controlul corespondenţei. Lucrătorii Securităţii au desfăşurat investigaţii la domiciliul lui G. Oprescu şi printre vecini, de unde au obţinut o serie de date privitoare la stilul de viaţă şi la rutina de zi cu zi a profesorului. Deşi rapoartele Securităţii oferă anumite detalii necunoscute anterior despre G. Oprescu, informaţiile sunt în mare parte succinte, lacunare şi uneori inexacte. Aşa cum se găseşte astăzi în arhiva C.N.S.A.S., dosarul G. Oprescu pare la prima vedere o înşiruire fără cap şi fără coadă a unor file neordonate cronologic: planuri de măsuri, hotărâri, note, verificări, informări, corespondenţă interceptată, referate, fragmente din lucrări publicate. Acestea sunt documentele obţinute şi produse de Securitate pentru acţiunile desfăşurate asupra lui G. Oprescu. Pentru a înţelege mai bine cum s-au derulat aceste acţiuni, mai întâi de verificare, apoi informativă, iniţial o acţiune de grup, în cele din urmă una individuală, am ales să fac o citire cronologică a documentelor din dosar, trasând astfel un fir narativ al urmăririi lui G. Oprescu.

G. Oprescu şi diplomaţii străini în atenţia serviciilor de informaţii (1942–1953)

Dosarul lui G. Oprescu conţine documente datând din anii 1942–1967. Primele verificări ale profesorului au fost făcute de Siguranţă şi au fost continuate, după 1948, de Securitate. În ianuarie 1957 a fost deschis dosarul de verificare „Cercetătorii" pentru G. Oprescu, Teodora Voinescu şi Mihai Berza iar în februarie 1960 a început acţiunea informativă de grup, care s-a închis şapte luni mai târziu, în octombrie 1960. Aceasta a fost urmată, din decembrie 1960, de acţiunea individuală informativă „Cercetătorul", care s-a desfăşurat până în septembrie 1962. Dosarul a fost clasat în decembrie 1962 dar G. Oprescu rămâne în evidenţa „elementelor duşmănoase" până în mai 1966, când este trecut în evidenţă pasivă.

---

[23] Id., dosar 258905, vol. 2, f. 2–6 şi Fond Reţea, dosar 390330, vol. 1, f. 1–4.

[24] Monica Enache, *op. cit.*, f. 322.

[25] *Ibid*., p. 322–323.

[26] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, f. 3–12; Cornelia Pillat, *Ofrande. Memorii* (ed.: Monica Pillat), Bucureşti, 2011, p. 86. Mihai Berza era urmărit în acţiunea informativă „Cercetătorii", împreună cu G. Oprescu şi Teodora Voinescu, fiind fiu de moşier şi ginere al lui Alexandru Tzigara-Samurcaş; fusese dat afară din Institutul de Istorie pentru că a fost secretarul al lui George Brătianu.

[27] Id., dosar 205, vol. 3, f. 53. Alexandru Paleologu a fost angajat la Institutul de Istoria Artei în 1956, după ieşirea din clandestinitate. Mai târziu, după condamnarea în procesul Noica–Pillat şi graţierea din 1964 a fost reîncadrat în Institut de căre Oprescu.

[28] Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 38, p. 41–50, p. 86, p. 305. Tatăl său, Gheorghe Ene-Filipescu, social-democrat, a fost deţinut politic şi a decedat în închisoarea de la Târgu Ocna. Soţul său, Dinu Pillat, a fost condamnat în procesul intelectualilor din 1960. Cornelia Pillat a fost angajată la Institut în 1954–56 iar după eliberarea lui Dinu Pillat, reîncadrată în 1965.

[29] *Ibid*., p. 87; Stelian Tănase, *op. cit*, p. 222. Emil Lăzărescu a fost condamnat în procesul Maniu şi închis la Piteşti pentru că fusese în serviciul cifrului secret în guvernul Rădescu. Fratele său, Alexandru Lăzărescu, a fost condamnat în lotul Noica–Pillat.

[30] Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 87. Barbu Brezianu, dat afară din magistratură şi trimis la Canalul Dunăre-Marea Neagră, a fost primit în Institut de Oprescu, la recomandarea lui Jean Al. Steriadi.

[31] *Ibid.,* f. 89: Harry Brauner a fost şi el primit în Institutul de Istoria Artei după doisprezece ani de închisoare.

G. Oprescu apare în atenția serviciilor de informații încă din anul 1942, de pe vremea Siguranței Statului (S.S.I.), care a întocmit un referat privitor la relațiile sale cu diplomați străini[32]. Verificările lui Oprescu au fost prilejuite de cererile sale de ieşire din țară, soluționate favorabil[33]. Într-o notă din 25 iunie 1943, Siguranța semnala contactele lui Oprescu cu politicieni şi diplomați străini. Profesorul era verificat prin sursele „H" şi „Monique", care informau cu privire la întâlnirea lui Oprescu cu lordul Lloyd[34], pe care l-a primit în 1939 la Facultatea de Litere şi discuțiile din 1941–1942 purtate cu Jacques Truelle, ambasadorul Franței la Bucureşti, ce aveau ca obiectiv „completarea programului expansiunii culturale franceze în România"[35]. „Monique" spunea că Oprescu i-a transmis ambasadorului că „foarte mulți profesori români sunt gata să intre în acțiunea propagandistică franceză din România, dar că sunt reținuți pentru moment de teama de a nu cădea victimele gestapoului german"[36]. Aceste informații, preluate mai târziu de ofițerii Securității din Arhiva Siguranței, vor fi reproduse în multe dintre fişele personale şi în motivările urmăririlor de mai târziu. Relația lui Oprescu cu diplomați francezi şi englezi, vizitele sale la ambasade occidentale din Bucureşti şi simpatiile pro-occidentale vor fi, în primii ani ai supravegherii, principalul punct de interes al Securității.



Fig. 2. D. Brătianu, Jules Destrée, D. Montenac, Emil Panaitescu, Constantin Ionescu-Mihăeşti, Gheorghe Balş, G. Oprescu, Acropole, 25 octombrie 1931, B.A.R.

Din decembrie 1948 până în iulie 1956, verificările începute de Siguranța Statului au fost continuate de Direcția Generală a Securității Poporului (D.G.S.P.). Interesul în ceea ce-l privea pe Oprescu viza, în

[32] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 163.

[33] *Ibid*., f. 159–160, f. 162. În 1942, S.S.I. dă undă verde D.G.P. pentru plecarea lui Oprescu în Italia, iar în 1943 plecarea în Elveția.

[34] Preşedintele British Council, politician britanic, membru al Partidului Conservator.

[35] *Ibid*, f. 159, f. 161.

[36] *Ibid*, f. 159.

continuare, relația sa cu politicieni, diplomați și intelectuali străini. Atrăgeau atenția poziția ocupată de profesor la Liga Națiunilor, legăturile sale de la U.N.E.S.C.O., vizitele făcute Oficiului de Informații Britanic din București, Legației Franței și Institutului Francez, biroului american de presă și Bibliotecii anglo-americane, implicarea sa în Asociația Româno-Olandeză și Asociația Amicii Statelor Unite. Informațiile erau obținute din investigațiile lucrătorilor M.A.I., din interceptarea corespondenței și prin intermediul surselor, adică din notele date de informatorii recrutați de ofițerii Securității. Pentru că informatorii proveneau mai ales din branșa cercetătorilor din domeniul artei, notele date de aceștia priveau în primul rând activitatea lui G. Oprescu ca istoric de artă și director al Institutului de Istoria Artei. În această etapă a verificării, informațiile au fost obținute de la șase surse: Geta Weissmann, Annie și Nora Samuelli și informatori care semnau cu nume conspirative: „Anton", care era Petru Comarnescu[37], „Silviu", pseudonim sub care semna Heinz Stănescu[38], și „Leolea"[39].

În intervalul noiembrie 1948–ianuarie 1950, Securitatea a desfășurat o serie de verificări provocate de interceptarea unei scrisori trimise profesorului de către Gilbert Murray, ultimul președinte C.I.C.I. (Comisia Internațională pentru Cooperare Intelectuală de la Liga Națiunilor) prin intermediul lui John Bennett, șeful Oficiului de Informații Britanic din București[40]. Lucrătorul Securității, N.A., redactează în 18 noiembrie o notă în care rezumă conținutul scrisorii și subliniază că a fost transmisă prin intermediul lui Bennett: „Semnalăm acestea, pentru a arăta că unii membrii a-i (sic) Legației Britanice transmit corespondența particularilor"[41]. Scrisoarea, datată 8 noiembrie 1948, este tradusă și transcrisă de lucrătorii Securității, cu foarte multe greșeli și inexactități: „Murrae" (sic) îi transmite lui Oprescu că ar dori să corespondeze mai des cu el, dar „este lucru greu în timpul acestea (sic)". Este dezamăgit că proiectul cooperării intelectuale a eșuat și crede că U.N.E.S.C.O. nu îl va putea continua: „UNESCO nu prea pare să facă ceva. Cred că la fel ca și vechiul C.I.C. (sic) a început prin a fi prea ambițios"[42]. Ca urmare a acestei interceptări, în 3 ianuarie 1949 este trimisă o adresă către Direcția a II-a, contrasabotaj, în care se cere demararea de „investigații discrete asupra prof. Universitar OPRESCU Gh. Interesează: situația materială și familiară (sic), relații, activitate"[43].

[37] Pentru o analiză a colaborării lui Petru Comarnescu cu Securitatea poate fi consultat Lucian Boia, *Dosarele secrete ale agentului Anton: Petru Comarnescu în arhivele Securității*, București, 2014.

[38] Indicii despre adevărata identitate a agentului „Silviu" pot fi reperate chiar în notele informative furnizate de acesta. El a fost folosit în intervalul 1954–1956 în acțiuni informative desfășurate asupra unor cercetători de la Institutul de Istoria Artei. În dosarul lui Oprescu, „Silviu" apare cu șase note din care reiese că lucra în cadrul departamentului de artă feudală (A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, f. 133–134, 138, 141–145). Un alt dosar în care agentul figurează cu mai multă proeminență este cel al acțiunii informative îndreptate asupra lui Mihai Berza, iar spre deosebire de dosarul „Cercetătorului", cel al „Istoricului"/ Mihai Berza conține informații esențiale pentru deconspirarea informatorului (a se vedea A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 2295, 2 vol. și Ioan Opriș, *Istoricii și Securitatea*, vol. 1, București, 2004, p. 519–585). Episodul care elucidează fără umbră de îndoială identitatea agentului s-a petrecut în mai 1955, când „Silviu" a fost criticat în cadrul colectivului de artă medievală pentru studiul său despre monumentele Iașiului, din care Berza, Teodora Voinescu și Dumitru Năstase îi cereau să scoată „pasajul despre obeliscul leilor, interpretat ca «recunoștință» a poporului român pentru cel rus, «cu ocazia Regulamentului Organic»". Consultând S.C.I.A., anul II, nr. 3–4, iulie–decembrie 1955, aflăm că autorul articolului cu pricina, *Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași*, p. 324–338, era Heinz Stănescu. Cercetarea dosarului său de rețea confirmă faptul că Stănescu era unul și același cu „Silviu" și că, lucrând cu jumătate de normă la Institutul de Istoria Artei, fusese „dirijat asupra unor elemente suspecte cum ar fi VOINESCU TEODORA și acad. OPRESCU GHE." (A.C.N.S.A.S., Fond Rețea, 48661, f. 111–112).

Despre Heinz Stănescu au mai scris Adrian Nicolae Petcu și Denisa Bodeanu în *Contribuții la întocmirea unui dicționar al ofițerilor de Securitate (problema culte-secte)* publicat în Caietele CNSAS, Anul II, nr. 1(3)/2009, p. 56–59 și William Totok, *Freud – cu voie de la poliția politică sau Rolul fostului ofițer de Securitate Heinz Stănescu* în <http://www.dw.com/ro/freud-cu-voie-de-la-poli%C5%A3ia-politic%C4%83-sau-rolul-fostului-ofi%C5%A3er-de-securitate-heinz-st%C4%83nescu/a-6363069>, însă infiltrarea sa ca agent în Institutul de Istoria Artei nu a fost cunoscută până acum. Contribuțiile mai sus-amintite descriu spectaculosul parcurs de viață al lui Heinz Stănescu (n. Rottenberg): fost comunist ilegalist, a fost încadrat în 1948 ca ofițer de Securitate, din rândurile căreia a fost exclus în 1952 din cauza orientării sale sexuale și trimis, timp de un an, în colonia de muncă Bicaz. Atunci a fost recrutat ca informator, luându-și numele conspirativ „Abrud". Apoi, din 1953, datorită pregătirii filologice, a fost angajat ca asistent la Catedra de limbă și literatură germană a Facultății de Litere din București. Pe lângă Institutul de Istoria Artei, Heinz Stănescu a mai fost folosit ca informator și la Facultatea de Litere, semnând cu numele „Silviu", și „Traian". A activat în cercuri de universitari, cercetători și scriitori până în 1976, când a fugit în R.F.G. A furnizat informații inclusiv despre scriitorii timișoreni din *Grupul de Acțiune Banat*.

[39] *Ibid.*, f. 167. „Leolea" pare să fi fost ori vecin cu Oprescu în str. Dr. Clunet, ori chiar investigatorul Securității care folosea un nume conspirativ.

[40] *Ibid.*, vol. 2, f. 12.

[41] *Ibid.*, f. 9.

[42] *Ibid.*, f. 11.

[43] *Ibid.*, f. 8.

Drept răspuns, N. Mavru, lucrător al Securităţii, redactează o notă despre Oprescu: profesor universitar, pensionat în 1949 împotriva voinţei sale, director al Muzeului „Toma Stelian". „Trăieşte din salariul de director şi pensia de Prof. univ. Este încadrat în regimul democrat de azi, făcând parte din Sindicatul Prof. Univ. şi P.N.P. Om ursuz, cu toane. [...] Legături de prietenie nu are între foştii colegi de facultate, decât relaţii de serviciu. Prieten intim cu D-l Bogdan[44] din Ministerul Artelor, care lucrează la etj. VII"[45]. Mavru recomandă supravegherea locuinţei din str. Dr. Clunet[46]. Indicii cu privire la această supraveghere nu au fost găsite în dosar iar până la sfârşitul anului 1949 mai este ataşat un singur document privitor la Oprescu. Este vorba despre referatul Getei Weissmann, datat 19 decembrie[47]. Weissmann reproduce câteva informaţii aflate de la menajera lui G. Oprescu, potrivit cărora pentru a-şi salva casa, profesorul a donat-o statului ca muzeu. De asemenea, acesta primeşte reviste şi ziare străine iar „sub celălalt regim Profesorul era omul palatului şi [...] la el acasă venea (sic) Ciuntu[48] şi Săvel (sic) Rădulescu"[49]. Nota se încheie cu o recomandare: „Aceste înşiruiri le ştiu dela menajera $\text{D}^{\underline{\text{lui}}}$ Profesor Oprescu. Ea este de părere că ar trebui ca cineva care cunoaşte bine limba engleză germană, franceză să vină în lipsa $\text{D}^{\underline{\text{lui}}}$ Profesor, ca să facă o cercetare"[50]. Nota este însoţită de indicaţia olografă a ofiţerului: „verificare şi exploatare".



Fig. 3. Regina Maria, G. Oprescu, Ştefan Popescu, Savel Rădulescu la Expoziţia artei daneze de la Muzeul „Toma Stelian", 1936*,* B.A.R.

În aprilie 1950, mergând pe firul sugerat în notele lui N. Mavru şi Weissmann, D.G.S.P. trimite Direcţiei Securităţii Capitalei (D.S.C.) spre verificare şi exploatare o scurtă notă biografică în care sunt reluate informaţiile obţinute anterior şi în care este propusă supravegherea lui Oprescu „printr'un om de

---

[44] Nu ştim dacă „D-l Bogdan" era chiar Radu Bogdan. Potrivit dosarului său de Securitate, în 1948 era angajat în Ministerul Artelor (Id., dosar 310551, f. 80).

[45] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 2. f. 6.

[46] *Ibid.*, f. 7.

[47] *Ibid.*, vol. 1, f. 154.

[48] Edmond Ciuntu, diplomat român, fost secretar al lui Nicolae Titulescu, ministru plenipotenţiar la Moscova.

[49] Savel Rădulescu, diplomat român, subsecretar în Ministerul Afacerilor Externe, preşedinte al Comisiei Române pentru Aplicarea Armistiţiului.

[50] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 154.

specialitate, cel mai nimerit poate fi chiar Bogdan"[51]. Dacă într-adevăr notele se referă la Radu Bogdan, propunerea nu a fost niciodată aprobată, în dosarul lui Bogdan negăsindu-se nici un indiciu care să arate că ar fi existat măcar o încercare de racolare a sa pentru furnizarea de informaţii despre G. Oprescu. Tot în aprilie 1950 sunt efectuate investigaţii în cartierul lui Oprescu, în urma cărora slt. Tarangoiu de la D.S.C. redactează un referat din care rezultă că profesorul, a fost membru în Partidul Conservator şi apoi în P.N.L., şi că în anul 1946 Oprescu a fost profesorul fostului rege Mihai şi avea legături cu Generalul Urdăreanu şi alţii din Palatul Regal[52]. Până în momentul de faţă aceste informaţii rămân neconfirmate, fiind posibil ca ele să fie doar zvonuri care circulau printre vecini.

Timp de mai mult de doi ani, supravegherea lui G. Oprescu pare să fi fost sistată, dosarul său nepăstrând nici o urmă a vreunei acţiuni a Securităţii care să-l vizeze. Însă, în noiembrie 1952, profesorul intră din nou în vizorul organelor Securităţii, exact ca în 1948, după interceptarea corespondenţei: o carte poştală expediată de Oprescu Institutului de Cercetări Biografice din New-York în care comunica acceptarea publicării biografiei sale în culegerea ce urma să fie editată. D.G.S.S. trimite Direcţiei Regionale a Securităţii Bucureşti o cerere de identificare a „numitului Oprescu" şi de trecere a sa în evidenţă, în cazul în care vor apărea elemente suspecte: „Se va căuta a se stabili pe linie informativă despre ce fel de lucrare este vorba şi despre ce fel de date biografice. În acest scop trebuie cunoscută ce fel de activitate desfăşoară cel în cauză, la ce institut, legături, etc"[53]. Urmările acestei solicitări vin în decembrie 1952, sub forma unei note în care Maiorul de Securitate Dinescu şi Lt. Maj. de Securitate Iavorschi prezintă rezultatele investigaţiilor. Sunt consemnate datele de identificare, locul şi data naşterii, părinţii, inclusiv tatăl „Ion" şi activitatea profesională: „profesor universitar, Director de Muzee şi membru titular onorific al Academiei R.P.R.". Este notată activitatea sa de la Liga Naţiunilor: „Deasemeni a mai reeşit (sic) că între anii 1928–1931 a fost secretar al Comisiei Internaţionale de cooperaţie dela Geneva, iar la această dată a fost lector de franceză la Universitate. Datorită funcţiilor pe care le deţine cunoaşte anumite secrete în domeniul artei însă nu şi în alte domenii". Ca surse de venit sunt identificare publicaţiile ştiinţifice despre artă, nu sunt cunoscute persoanele din cercul său de prieteni, nu primeşte corespondenţă din străinătate, nu a fost încadrat politic în trecut şi este membru sindicalist[54].

Câteva luni mai târziu, surorilor Annie şi Nora Samuelli, condamnate în 1950 pentru trădare şi spionaj în favoarea Marii Britanii şi SUA li se cer declaraţii despre G. Oprescu. În 19 februarie 1953, Nora Samuelli, fostă secretară la Oficiul de Presă şi Informaţii al S.U.A., declara că l-a cunoscut pe Oprescu pentru că acesta îl vizita pe şeful ei, Donald Dunham. Aceştia erau în relaţii apropiate de când profesorul supervizase elaborarea tezei de doctorat a lui Dunham despre arta decorativă românească, susţinută la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti. Nora Samuelli adăuga că Oprescu era în relaţii culturale cu diverşi alţi cetăţeni englezi şi americani şi că, de asemenea, era membru al Societăţii „Amicii Statelor Unite"[55]. În ziua următoare, 20 februarie 1953, Annie Samuelli semnează şi ea o declaraţie privitoare la G. Oprescu în care scrie că l-a cunoscut în anii 1944–45, după reînfiinţarea bibliotecii anglo-române sub auspiciile misiunii britanice, atunci când era secretara şefului Oficiului de Presă şi Informaţii al Marii Britanii. Annie Samuelli menţionează că biblioteca era dirijată de un comitet format din maiorul Porter, ca reprezentant al misiunii britanice, Nicky Chrissoveloni şi profesorul Oprescu. Acesta îi vizita la Oficiul de Presă pe Ivor Porter şi pe John Bennett: „El era în legături de prietenie cu Porter şi Bennett şi din cauza interesului pe care-l purtau aceştia în materie de cultură românească şi în chestiuni artistice. Bennett care era amator de tablouri şi covoare, îl consulta deseori pe prof. Oprescu în această privinţă"[56]. Annie Samuelli îşi aminteşte că în calitate de decan al Facultăţii de Litere, Oprescu s-a ocupat de aducerea de cărţi din Anglia pentru Biblioteca Universităţii, distrusă în bombardamente. După 1947, când biblioteca a fost integrată în Oficiul de Informaţii Britanice, profesorul Oprescu a vizitat mult mai rar biroul[57].

Prima fişă personală a lui G. Oprescu a fost elaborată în 21 mai 1953 de Slt. de Securitate Georgescu Constantin[58]. În ea sunt reluate datele biografice deja ştiute, la care sunt adăugate informaţiile strânse de

---

[51] *Ibid.*, f. 153.
[52] *Ibid.*, f. 149.
[53] *Ibid.*, f. 148.
[54] *Ibid.*, f. 166.
[55] *Ibid.*, f. 146f.
[56] *Ibid.*, f. 146v.
[57] *Ibid.*, f. 146f.
[58] *Ibid.*. f. 13–16.

lucrătorii Securităţii. În timpul Primului Război Mondial, Oprescu a fost prizonier în Bulgaria, fiind socotit duşman al Puterilor Centrale. După război nu s-a manifestat pe linie politică, dar este filo-francez, simpatizant al democraţiilor anglo-americane şi membru în comitetul de conducere al Asociaţiei „Prietenii Statelor Unite ale Americii”. Apar şi o serie de informaţii neconfirmate din alte surse, potrivit cărora „la 14 mai 1938 la deschiderea expoziţiei gravurii şi cărţii germane, Oprescu a adus elogii guvernului Reichului şi doctorului FABRICIUS pentru străduinţa depusă în acest domeniu cultural” şi că „în ziua de 8 Octombrie 1944, a participat la o adunare a P.N.Ţ., sub preşedenţia D-lor LEON şi GOGU CRISTESCU. Au luat cuvântul D-l. LĂPUŞNEAN, OPRESCU şi CRISTESCU[59]. – Toţi au recomandat strângerea şi întărirea cadrelor arătând P.N.Ţ.-ul drept cea mai bine organizată grupare politică şi criticând partidul comunist, care nu poate guverna, fiind lipsit de experienţă şi încercând să instaureze dictatura de care abia s’a scăpat după 4 ani de suferinţă”[60].



Fig. 4. Episcopul Clujului, N. Colan, ministrul Germaniei, Wilhelm Fabricius şi G. Oprescu la Muzeul Toma Stelian, c. 1936, B.A.R.

Preocuparea Securităţii faţă de relaţiile lui Oprescu cu diplomaţii străini pare să ia sfârşit în această fază. Investigatorii nu merg mai departe cu cercetările, probabil pentru că acestea nu prezentau potenţial. Poate fi luată în considerare şi indolenţa unora dintre lucrători. Cât despre elogiile aduse guvernului Reichului de către Oprescu, acestea par să ţină de o zvonistică nefondată, care însă se va perpetua şi va fi reprodusă sub diferite forme în notele date de informatorii lui Oprescu de mai târziu. Episodul expoziţiei gravurii şi cărţii germane surprinde probabil o cuvântare a profesorului de la un vernisaj, dar câtă vreme nu-i cunoaştem conţinutul, nu ne putem pronunţa. Totuşi, simpatiile naziste ale lui Oprescu sunt contrazise chiar de informaţiile adunate de Securitate, potrivit cărora profesorul era filo-francez şi colabora cu Jacques Truelle pentru expansiunea culturală franceză în România. În plus, o mărturie directă a lui G. Oprescu face puţină lumină asupra convingerilor sale. Pe când se afla la München, în august 1938, el îi scrie prietenului său, Constantin Ionescu-Mihăeşti, că intenţionează să viziteze expoziţia artei germane, *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Iată ce scrie: „Am venit aici să văd două expoziţii interesante, dintre care pe una, Altdorfer, nu voi mai avea de sigur ocazia s’o văd. Cea de a doua este un fel de urmare la

[59] Am păstrat grafia cu caractere majuscule a numelor proprii folosită în documentele Securităţii.
[60] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 16.

Entartete Kunst (*n.n., I.A. arta degenerată*), de anul trecut: cum se prezintă arta Germană purificată de «orori». Sânt curios s'o văd”[61].

Urmărirea cu agenți și probarea lipsei de loialitate doctrinară (1954–1956)

În anul 1954 încep să fie dirijați primii agenți pe lângă G. Oprescu pentru adunarea de informații. Nu știm dacă interesul ofițerilor s-a mutat de la relațiile profesorului cu străinii, sau, pur și simplu, tipul de informații obținute prin agenți a făcut ca urmărirea să ia o nouă turnură. Una din ultimele informări pe tema diplomaților străini a fost făcută de agentul „Anton”/Petru Comărnescu în decembrie 1954. Potrivit lui „Anton”, Oprescu nu a fost implicat în activitatea Asociației „Amicii Statelor Unite”, dar a avut legături cu Burton Y. Berry[62] și alții din cadrul Misiunii Militare și legației S.U.A. la București, care îl consultau în chestiuni culturale. Berry era colecționar de artă[63]. Agentul informează la rândul său cu privire la Donald Dunham, pe care Oprescu îl ajutase în perioada 1947–1948 la pregătirea tezei de doctorat. De asemenea, profesorul avea legături strânse cu Legația Franței și Institutul Francez de Înalte Studii unde era invitat mereu de Alphonse Dupront[64], Oprescu fiind pe atunci exponentul artei și culturii franceze în România[65].

În noua etapă a urmăririi, materialele informative încep să se refere mai mult la activitatea lui Oprescu ca director al Institutului de Istoria Artei, la lipsa sa de atașament față de doctrina marxistă în artă și de materialismul istoric. „Silviu”/Heinz Stănescu, cercetător la Institutul de Istoria Artei, în cadrul secției de artă feudală, oferă Securității câteva informări în care descrie derapajele ideologice ale lui Oprescu. După ședința trimestrială de 29 iunie 1954, condusă de G. Oprescu, agentul semnalează o serie de abateri politice: „s-a vorbit în spirit naționalist șovin și disprețuitor de cercetătorii maghiari de la Cluj. [...] S-au trasat sarcini organizației de bază P.M.R. (fapt remarcat și [...] de SIMION ALTERESCU). [...] Șeful secției de artă modernă și contemporană, ION FRUNZETTI, s-a făcut vinovat de muncă individualistă, de lipsă de spirit revoluționar în mobilizarea colegilor și de faptul că nu a tras concluziile la monografia Paciurea, lipsind-o de semnificația ei politico-socială”[66]. În aceeași ședință, Oprescu l-a criticat personal pe Ion Frunzetti pentru că nu s-a ocupat de apariția textelor aniversare pentru 23 august, în schimb publică „în reviste din afara Institutului pentru bani și că deci el – FRUNZETTI – nu a înțeles nimic din problema angajamentelor făcute pentru a sluji institutul”. Câteva zile mai târziu, într-o notă din 12 iulie 1954, „Silviu” revine cu noi informații despre abaterile profesorului. Agentul relatează că înainte de o cercetare de teren, Oprescu i-a interzis să facă propagandă și să discute politică cu țăranii: „Îți interzic să faci politică pe drum să stai de vorbă cu sătenii să-i lămurești pe teren se face numai muncă științifică. Nu este un secret că țăranii nu iubesc propaganda și dacă o faci o să fie împiedicate cercetările de țărani”[67].

La 31 iulie 1954, Direcția a VII-a M.A.I., filaj și investigații, trimite Direcției III, informații interne, rezultatul investigațiilor asupra lui Oprescu. Sursa „Leolea” furnizează o serie de informații cu caracter personal obținute de la vecinii lui Oprescu: „[...] cel în cauză a fost proprietarul imobilului de la adresa de mai sus pe care la (sic) donat la muzeu de artă împreună cu lucrările de pictură și sculptură ce există în el, deasemeni mai are și o casă și grădină în Cîmpulung Muscel. În cadrul cartierului este cunoscut cu o comportare urîtă față de locatari, dînd dovadă de îngîmfare și subapreciere. Este retras față de elementele muncitorești din cartier, iar cu elementele componente ale vechi (sic) societăți este în relații de vecinătate fără intimitate în aceste relații. Este cunoscut că imobilul său este frecventat de diferite persoane ce vin și cu mașini însă nu se poate preciza dacă acestea sînt legături de prietenie sau simpli vizitatori ai muzeului, deoarece muzeul se află în incinta domiciliului. Prin vizitatori a fost semnalată și o mașină a Corpului Diplomatic. În domiciliu are ca prieten intim un subofițer de miliție ce este concubinul menajerei celui în cauză numita Pascal Maria. Este cunoscut deasemeni că cel în cauză întreține relații cu diferiți bărbați cel

[61] B.A.R, Fondul George Oprescu, S3(78)/DCLXXXVII, *Oprescu, G. către Constantin Ionescu-Mihăești*, München, 20–aug–1938, p. 2.

[62] Burton Y. Berry, diplomat american și colecționar de artă. În 1944 a fost Consulul S.U.A. în România.

[63] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 142.

[64] Alphonse Dupront, istoric și antropolog francez. A fost directorul Institutului Francez de la București între 1932–1941.

[65] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 140.

[66] *Ibid.*, f. 143.

[67] *Ibid.*, f. 141.

(sic) vizitează la domiciliu fiind homosexual. Înainte de 23 August 1944 cel în cauză a fost un simpatizant al regimului trecut, în prezent este sindicalist. În cartier nu este cunoscut cu manifestări ostile regimului”[68].



Fig. 5. Echipa Institutului de Istoria Artei, c. 1951, Arhiva Radu Bogdan, fotografie obținută prin amabilitatea Mădălinei Mirea (din stânga: Petre Comănescu, şeful serviciului administrativ al Institutului, Barbu Brezianu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Fernanda Foni, Radu Bogdan, trei cercetători neidentificați şi Radu Ionescu).

„Cercetătorii” şi grupul Oprescu (1957–1960)

Din ianuarie 1957 până în octombrie 1960, G. Oprescu a fost inclus în dosarul de grup „Cercetătorii”, alături de Teodora Voinescu şi Mihai Berza. Cei trei au intrat în vizorul Securității din cauza originilor nesănătoase, relațiilor cu vechea societate burgheză şi presupusei activități de instigare împotriva regimului şi sabotare a lucrărilor ştiințifice din Institutul de Istoria Artei. Ca urmare a instrumentării acestui dosar, Teodora Voinescu a fost arestată timp de 14 luni, pentru activitate duşmănoasă, fiind ulterior eliberată datorită lipsei de probe necesare condamnării[69]. Dosarul „Cercetătorii” cuprinde hotărâri, planuri de măsuri şi investigații realizate de lucrătorii M.A.I., corespondență interceptată şi note informative date de persoane din cercul de cunoştințe al celor trei urmăriți.

Hotărârea de deschidere a dosarului „Cercetătorii” a fost redactată în 7 ianuarie 1957, data la care a început acțiunea de verificare, şi era însoțită de un plan de măsuri. Hotărârea debutează cu datele biografice ale urmăriților, materialele compromițătoare obținute din arhiva M.A.I. şi materialele informative furnizate de agentul „Silviu”[70]. Teodora Voinescu intra în categoria suspecților pentru că primea numeroase vizite ale unor persoane din vechea societate burgheză, uneori 20–30 de vizitatori pe zi şi avea legături cu starețul mânăstirii Putna. În şedințele de la Institutul de Istoria Artei se manifesta duşmănos la adresa conducătorilor şi partidului: „boicotează lagărul socialist şi realizările lui”. Mihai Berza făcea parte din anturajul Teodorei

[68] *Ibid.*, f. 167.
[69] *Ibid.*, f. 3.
[70] *Ibid.*, f. 11.

Voinescu şi o susţinea pe aceasta în discuţiile duşmănoase, beneficiind de sprijinul academicianului G. Oprescu. Berza avea origini moşiereşti, era înrudit cu Alexandru Tzigara-Samurcaş, prieten cu P.P. Panaitescu şi fusese scos din învăţământ în 1952 din cauza manifestărilor duşmănoase. În cazul lui Oprescu, de origine mic burgheză, cu avere personală locuinţa din str. Dr. Clunet şi o casă în Câmpulung Muscel, se distingeau ca dubioase activitatea sa din asociaţiile americano şi franco-române, vizitele la legaţiile S.U.A., Angliei şi Franţei şi legăturile cu diplomaţi din aceste ţări. Este reprodusă informaţia privitoare la elogiile aduse de Oprescu „politicii fasciste". Ca director al Institutului de Istoria Artei angaja „numai elemente reacţionare [...] care formează un grup compact [...] şi duc o activitate de instigare a cercetătorilor împotriva regimului (aceasta la prima vedere)"[71]. Pe baza informaţiilor strânse de Securitate, grupul „Cercetătorii", suspectat de desfăşurarea unor activităţi împotriva regimului, a fost trecut în evidenţa operativă[72]. Planul de măsuri al acţiunii prevedea verificarea materialului informativ obţinut anterior şi supravegherea activităţii desfăşurată de cei trei „Cercetători" prin dirijarea agenţilor „Silviu", coleg de Institut cu aceştia, şi „Tache", coleg cu Berza la Facultatea de Istorie[73].

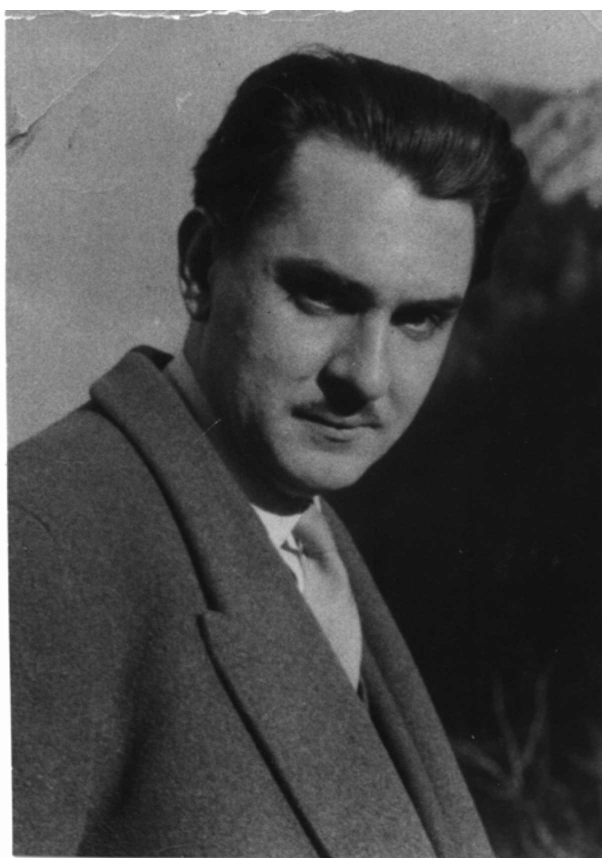


Fig. 6. Remus Niculescu, fotografie de Nicolae Ionescu, 1957–1958, colecţia Andrei Niculescu.

La o lună după deschiderea acţiunii de verificare, în 7 februarie 1957, Direcţia I M.A.I., informaţii externe, cere Direcţiei a II-a, contraspionaj, avizul pentru plecarea lui Oprescu în R.D.G.[74], cu ocazia aniversării profesorului Hans Vollmer[75]. Documentul, un tipizat dactilografiat, adnotat cu numeroase

[71] *Ibid.*, f. 11–12.

[72] C.N.S.A.S., *Index de termeni şi abrevieri cu utilizare frecventă în documentele Securităţii*, p. 4. „Evidenţa operativă" era baza de date organizată la nivel central şi la nivelul unităţilor locale, ce cuprindea fişe tipizate cu informaţii despre persoanele, obiectivele sau problemele care, la un moment dat, au prezentat interes pentru organele de Securitate. Organizarea şi gestionarea evidenţei operative s-a aflat în sarcina Serviciului C în perioada 1956–1972, şi a Centrului de Informatică şi Documentare (C.I.D.) în perioada 1972–1989.

[73] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 44.

[74] *Ibid.*, vol. 2, f. 13.

[75] Hans Vollmer, istoric de artă german, enciclopedist, editor al *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts* (Dicţionarului General al Artiştilor Secolului XX), publicat în şase volume între 1953–1962.

observații olografe, arăta că Oprescu nu era cunoscut în evidențele Direcției a II-a. O serie de trei scrisori interceptate de Securitate, copiate și atașate la dosar în intervalul octombrie și noiembrie 1957, demonstrează faptul că plecarea profesorului în R.D.G. a fost aprobată[76]. Ele arată cât de controlate și dificile erau pentru Oprescu ieșirile din țară. Într-una dintre scrisori, tradusă și transcrisă de un lucrător al Securității, Oprescu îi explica lui Kuhr Hermann că nu l-a putut vizita la Berlin, fiindcă a fost însoțit de o persoană care l-a păzit tot timpul: „De data aceasta mi s-a dat o însoțitoare, care a fost încontinui (sic) cu mine, care a locuit în hotelul meu și a vrut să știe tot ce fac"[77]. Similar, într-o scrisoare reținută de Securitate, Oprescu îi scrie și lui Dagobert Müller, căruia îi mulțumește pentru invitația la Berlin, dar nu știe dacă va fi posibil să o onoreze. În plus, atunci când călătorește într-un oraș mare este tot timpul însoțit și supravegheat[78].

Situația din interiorul Institutului de Istoria Artei și directoratul lui Oprescu sunt documentate prin intermediul a doi informatori: „Anton" și „S.R.". La 2 octombrie 1957, „Anton" dă o notă despre colaborarea strânsă dintre Oprescu și Remus Niculescu. Informatorul arată că Niculescu, șeful cabinetului de stampe de la Biblioteca Academiei și angajat al Institutului de Istoria Artei, este un cercetător competent, foarte apreciat de Oprescu. La acel moment, cei doi lucrau împreună la monografia lui Nicolae Grigorescu iar Oprescu avea planuri de viitor pentru Niculescu: își dorea ca acesta să îi preia catedra recent obținută de profesor la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu". „Anton" subliniază mai departe că, în ciuda potențialului său intelectual, Remus Niculescu refuză să scrie despre arta contemporană și este împotriva realismului socialist[79]. Disprețuiește presa comunistă și nu publică decât în revista Institutului și în volume coordonate de Oprescu: „Este singurul dintre criticii și istoricii noștri care ignoră fățiș fenomenele vieții de azi, creația artiștilor de azi și care sfidează pe ceilalți colegi, care sînt mirați că acest om capabil și ajutat de regim rămîne doar un profitor, care se strecoară admirabil, fiind în fond un dușman al regimului. Protecția, salariile și înlesnirile de care se bucură, în contrast cu activitatea sa suspectă indignează"[80]. Un an mai târziu, în octombrie 1958, agentul „Anton" revine cu o lungă notă informativă, care este inclusă și în dosarul acțiunii desfășurate împotriva lui Niculescu[81]. Informarea fusese cerută pentru verificarea acestuia[82]. Agentul insistă asupra relației privilegiate pe care Niculescu o avea cu G. Oprescu: este cel mai apropiat colaborator și sfătuitor al său și de aceea a fost promovat în diverse posturi. Oprescu îl vede ca pe succesorul său[83]. „Anton" subliniază însă că Niculescu se face vinovat de numeroase derapaje ideologice și administrative. În calitate de membru al consiliului științific E.S.P.L.A., poziție pe care o are datorită profesorului, Niculescu se ocupă cu sabotarea lucrărilor rivalilor. Spre exemplu „a încercat să torpileze lucrarea pictorului OCTAV BĂNCILA scrisă de COMARNESCU", nimeni altul decât însuși agentul „Anton". De altfel, Niculescu „nu pierde niciun prilej" de a-i denigra pe tinerii istorici de artă – Comarnescu, Raoul Șorban, H. Blazian, V. Beneș, Ionel Jianu – și pe rivalul său de la Cluj, Virgil Vătășianu[84]. „Anton" vorbește mai departe despre ancheta de la Cabinetul de Stampe, condusă de Mihail Andricu, în care s-au verificat achizițiile de discuri făcute de Remus Niculescu[85]. Spre finalul notei relatează un episod din 1957, când Oprescu aranjase ca Niculescu să primească un post de conferențiar de istoria artei la Universitatea C.I. Parhon. Niculescu, însă, nu l-a ocupat deoarece „crede că nu e momentul să iasă prea mult la suprafață, nevoind să ia atitudini politice, să «politizeze» ceea ce scrie [...] crede că se vor schimba «lucrurile» și vrea să se țină cît mai departe de politica regimului comunist. De aici toate manevrele sale, refugiul în trecut, (anumite cărți despre arta sec. XIX, iar acum se ocupă de secolul al XVIII-lea, se băgase în secția de critică a U.A.P. dar nu vrea să se ocupe de niciun fenomen actual etc)"[86]. Este posibil ca informațiile furnizate de „Anton" să fi fost folosite în ancheta premergătoare procesului intelectualilor din 1960, în care Remus Niculescu a fost condamnat la șapte ani de închisoare corecțională. Arestările viitorilor inculpați din lotul Noica–Pillat urmau să înceapă în decembrie 1958, Institutul de Istoria Artei fiind lovit prin arestarea a patru cercetători încadrați aici: Mihai

[76] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 173–176 și 180.
[77] *Ibid.*, f. 180.
[78] *Ibid.*, f. 173–175.
[79] *Ibid.*, f. 126.
[80] *Ibid.*, f. 127.
[81] Id., dosar 195837, vol. 1, f. 36–39.
[82] Id., dosar 3608, vol. 1, f. 128–131.
[83] *Ibid.*, f. 128.
[84] *Ibid.*, f. 129.
[85] *Ibid.*, f. 130.
[86] *Ibid.*, f. 124.

Rădulescu, arestat în mai 1959 şi decedat în arest la 31 octombrie[87], Alexandru Paleologu, arestat în 8 septembrie 1959, Theodor Enescu în 12 septembrie şi Remus Niculescu în 12 decembrie 1959[88].

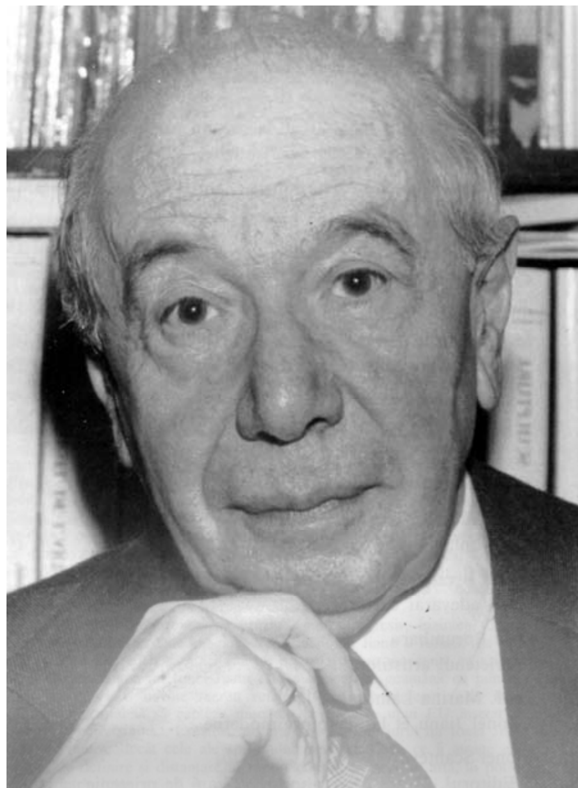


Fig. 7. Ionel Jianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" (I.I.A.G.O.).

Agentul „Anton" apare în dosarul lui G. Oprescu cu patru note informative, însă doar două dintre acestea au fost cerute pentru verificarea sa, şi anume, cele din 1954 despre relațiile profesorului cu cetățeni străini. Celelalte două au fost obținute din verificarea lui Remus Niculescu, apărând în dosarul Oprescu sub formă de copii trimise ofițerului său de caz, deoarece conțineau informații relevante despre profesor. Similar, în cadrul altor acțiuni informative, agentul „Anton" a oferit multe ale note în care figurează şi G. Oprescu, dar acestea nu au fost niciodată ataşate dosarului său. De exemplu, în intervalul 1958–1961, G. Oprescu apare într-o măsură semnificativă în dosarul acțiunii informative desfăşurate asupra lui Ionel Jianu, „Cosmopolitul"[89]. Tensiunile şi rivalitățile dintre cei doi sunt descrise de agent. Într-o notă din noiembrie 1958, „Anton" spune că Ionel Jianu, critic de artă, lector la „N. Grigorescu", redactor E.S.P.L.A., „este unul dintre cei care se opun tutelei grupului OPRESCU. Şi recent a avut un conflict cu acad. OPRESCU, care conduce catedra de istoria artelor, unde este lector şi JIANU"[90]. Potrivit lui „Anton", Jianu avea în lucru o istorie a artei româneşti „scrisă de pe poziție marxist-leninistă, [...] stăruitor politizată"[91], lucru nu le convenea celor la Institutul de Istoria Artei, care ar fi trebuit să publice de mult o astfel de lucrare[92]. Un an

[87] Stelian Tănase, *op. cit.*, p. 279–303. Mihai Rădulescu (1919–1959) a lucrat în diplomație, a fost violonist la Opera din Cluj, muzicolog respectat și cercetător la Institutul de Istoria Artei. A fost coleg cu Alexandru Paleologu la *Comisia română pentru aplicarea armistițiului*, condusă de Savel Rădulescu. În 1959 a fost condamnat într-un proces de moravuri, iar după condamnare a fost interogat de Securitate în ancheta grupului Noica-Pillat. Mihai Rădulescu a decedat în timpul anchetei, cauza oficială ale morții fiind declarată sinuciderea. Explicația nu a fost acceptată de familie și de prietenii apropiați, care au crezut întotdeauna că Mihai Rădulescu a murit sub tortură, în ancheta Securității.

[88] *Ibid*., p. 209.

[89] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 258981.

[90] *Ibid.*, f. 32.

[91] *Ibid.*, f. 34.

[92] *Ibid.*, f. 36. Agentul „Bohumil" dădea o informare similară, oferind detalii despre conflictul dintre Ionel Jianu și tabăra Oprescu. Spunea că Jianu „e foarte afectat de teroarea, ce-o exercită la Institutul «N. Grigorescu» prof. GH. OPRESCU, care prin diverse manevre a scos pe oamenii care nu-s ai lui, iar pe cei păstrați, îi obligă să lucreze, ca pe IONEL JIANU cu 320 lei lunar, după ce face muncă de catedră întreagă".

mai târziu, 4 noiembrie 1959, „Anton” făcea o cronologie a conflictelor dintre Jianu şi Oprescu[93]. Totul pornise de la preponderenţa lui Oprescu şi a colaboratorilor săi între autorii publicaţi de E.S.P.L.A., unde Jianu conducea sectorul de artă. Animozitatea a fost provocată de faptul că în 1956 Jianu a întocmit un referat critic pentru revista Institutului, Studii şi Cercetări de Istoria Artei. El arăta că unele contribuţii nu corespund liniei marxist-leniniste, fapt care i-a înfuriat pe Oprescu, Radu Bogdan şi Remus Niculescu[94]. Disputa a luat proporţii când *Manualul de Istoria Artei* al lui Oprescu a fost respins de editură pentru că era scris „de pe o poziţie idealistă” iar profesorul nu a fost dispus să transforme lucrarea pentru a o face „cu adevărat ştiinţifică”. Problemele au continuat cu *monografia Grigorescu* deoarece autorii nu au vrut „să se situeze pe poziţia clasei muncitoare” şi „nu aplicau materialismul dialectic”. Situaţia a devenit şi mai tensionată după ce E.S.P.L.A. a editat volumul aniversar *Probleme de artă plastică – 23 august 1944 – 23 august 1959*, cu o prefaţă semnată de Petre Constantinescu-Iaşi şi texte de Jianu, Comarnescu, Mircea Deac, Paul Constantin, Jack Brutaru, Mac Constantinescu, Vasile Drăguţ şi Raoul Şorban. Oprescu şi cercetătorii de la Institutul de Istoria Artei au contestat oportunitatea acestei publicaţii deoarece colectivul lor avea deja în pregătire o lucrare cu aceeaşi temă: *Artele plastice şi teatru în Romînia după 23 August 1944*. „Anton” explică: „De fapt, volumele au material în bună parte diferit şi alte metode de prezentare (unul pe probleme, celălalt pe desfăşurare strict istorică etc.). Fapt este că volumul scos de E.S.P.L.A. cu două săptămâni înainte de 23 august nu a fost difuzat, iar ceilalţi zoresc să scoată volumul II din numita serie”[95].

La 21 decembrie 1957, în acţiunea „Cercetătorii”, agentul „S.R” furnizează o notă în care îi trece în revistă pe criticii şi istoricii de artă români. Şi el vorbeşte despre două tabere: cea condusă de Oprescu, din care fac parte Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Radu Bogdan şi Barbu Brezianu şi cea formată din Petru Comarnescu, Ionel Jianu şi Jack Brutaru. Responsabil pentru acesta sciziune se face Oprescu, care nu permite ca la biblioteca Institutului de Istoria Artei să aibă acces altcineva decât colaboratorii săi. Pentru ilustrarea atitudinii ostile a profesorului faţă de regim, „S.R.” prezintă critica adusă de Oprescu, în calitate de şef al Consiliului Redacţional de la E.S.P.L.A., unei lucrări a Lilei Nădejde, pe care o acuza că amestecă politica cu arta atunci când scrie despre pictura olandeză a secolului al XVII-lea, ca o oglindire a luptei „pentru eliberarea de sub jugul catolicismului spaniol şi împlinirea idealurilor revoluţiei burgheze”[96]. Un alt reproş pe care „S.R.” i-l face lui Oprescu este că în introducerea la Ghidul Galeriei Naţionale, istoricul „prezintă într-un chip obiectivist rolul fostei familii regale ca colecţionară de tablouri de artă şi indirect rolul pozitiv jucat în istoria artei din ţara noastră – bineînţeles ca colecţionar – a lui Carol II”. Potrivit lui „S.R.”, Eugen Schileru şi Ionel Jianu au constatat şi ei transgresiunea, dar nu i se pot opune profesorului. „Schileru spune: «Am sesizat această lipsă. Prof. Oprescu şi a şi zbierat la mine. Nu mai am ce face». Consultat Jianu, redactor-şef, spune: «Ce să fac! e în cauză Prof. Oprescu, nu vreau să-mi aprind paie în cap»”[97]. Ca urmare a acestei note informative, „S.R.” primeşte ca sarcină obţinerea stenogramei discuţiei despre lucrarea Lilei Nădejde şi a introducerii din Ghidul Galeriei Naţionale. În 10 ianuarie 1958, două pagini din prefaţa de la Ghidul Galeriei Universale sunt ataşate ca anexă notei agentului „S.R.”[98].

În 14 iunie 1958, Direcţia a VII-a, filaj şi investigaţii, retrimite Direcţiei a III-a, informaţii interne, rezultatul cercetărilor desfăşurate în 1954 între vecinii lui Oprescu, la care sunt adăugate rezultatele unor noi cercetări, care fac, în primul rând, trimitere la viaţa intimă a profesorului. În cartier Oprescu este cunoscut ca o persoană discretă, fără prieteni, evitând discuţiile cu vecinii. Printre vizitatorii pe care îi primeşte „nu sînt persoane de sex feminin, ci vin numai bărbaţi în vizită. [...] În anul 1949 şi-a creat un muzeu în domiciliul său, unde locuieşte singur. [...] Uneori pleacă în străinătate în diferite ţări ca delegat din partea Academiei R.P.R.”[99].

În august 1958, după aproximativ un an şi jumătate de la deschiderea acţiunii de grup Berza, Oprescu, Voinescu, Lt. maj. de Securitate Ghiţă Constantin trasează un nou plan de măsuri, ţinând cont de informaţiile adunate între timp[100]. Acesta prevede dirijarea în continuare a agenţilor „Silviu” şi „Tache”[101], identificarea apropiaţilor celor urmăriţi, interceptarea corespondenţei şi studierea, în vederea recrutării, a lui Marin

93 *Ibid.*, f. 50–55.
94 *Ibid.*, f. 51.
95 *Ibid.*, f. 52.
96 Id., dosar 3608, vol. 1, f. 124.
97 *Ibid*.
98 *Ibid.*, f. 121–122.
99 *Ibid.*, f. 165.
100 *Ibid.*, f. 38–40.
101 Agentul „Tache” nu apare niciodată în dosarul Oprescu.

Nicolau-Golfin şi a Corinei Nicolescu[102]. Pentru îndeplinirea obiectivelor, în următorii doi ani de zile, din octombrie 1958 până în octombrie 1960, este urmărită strângerea de informaţii prin intermediul surselor[103]: angajaţi din edituri şi ministere şi agenţi ai Securităţii. Astfel, sunt obţinute 23 de note informative despre Oprescu şi colaboratorii săi, privind relaţiile sale cu angajaţii din Institut, sprijinul acordat unor „elemente duşmănoase" precum Remus Niculescu sau Theodor Enescu şi reacţia profesorului la condamnarea lor în procesul Noica-Pillat. Cele mai multe informări din dosarul „Cercetătorii" au fost obţinute de la agenţii „Aurel Ionescu" – identitate necunoscută, angajat la Ministerul Învăţământului şi Culturii – „Zola"/Ion Frunzetti[104] şi „Dragomir"/Raoul Şorban[105].

În privinţa activităţii profesionale a lui Oprescu, Securitatea era preocupată de abordările sale istoriografice „nemarxiste şi obiectiviste", de prestaţiile sale publice de la colocvii şi simpozioane şi de donaţiile făcute Academiei. Un document important inclus în dosarul „Cercetătorii" este sesizarea de zece pagini întocmită de Petre Oprea în februarie 1959, despre situaţia de la Institutul de Istoria Artei, directoratul lui Oprescu şi activitatea angajaţilor de acolo[106]. Oprea, la acea dată inspector în Ministerul Culturii, la Direcţia Artelor Plastice, responsabil cu îndrumarea muzeelor de artă din ţară[107], întocmeşte scurte profile – profesionale, personale şi ideologice – ale cercetătorilor din Institut şi se pronunţă cu privire la relaţiile de prietenie sau animozitate dintre aceştia[108]. Oprea descrie grupul lui G. Oprescu ca fiind compus din Remus Niculescu, Mircea Popescu, Theodor Enescu şi perifericii Ion Frunzetti şi Radu Ionescu. Aceştia şi apropiaţii lor au acaparat şi alte instituţii: secţia de stampe de la Biblioteca Academiei, secţia de critică de artă a U.A.P.-ului, revista *Arta plastică*, catedra de istoria artei de la Institutul Nicolae Grigorescu, Muzeul de artă al R.P.R., revista *Contemporanul*[109]. Grupul Oprescu este descris în termeni similari şi de „Anton" şi Raoul Şorban[110].

---

[102] Id., Fond Reţea, dosar 045417, f. 11. Golfin va fi recrutat de Securitate în 27 noiembrie 1960. Despre recrutarea Corinei Nicolescu nu avem informaţii în acest stadiu al cercetării.

[103] C.N.S.A.S., *Index*..., p. 8. „Sursă" este termenul generic ce desemna o persoană inclusă în reţeaua informativă sau care furniza informaţii Securităţii. În situaţiile în care se preluau informaţii de la persoane neintroduse în reţea, dar contactate de ofiţer în virtutea funcţiei pe care o deţineau sau a atribuţiilor de serviciu, apare şi în varianta „sursă oficială", respectiv, „sursă neoficială". De asemenea, în afară de persoane, termenul „sursă" putea desemna şi alte mijloace operative folosite pentru obţinerea de informaţii: Sursa „S" pentru interceptarea corespondenţei, Sursa „T" pentru tehnica operativă etc.

[104] Identitatea agentului „Zola" este deconspirată în dosarul lui G. Oprescu de ofiţerul de Securitate Cpt. Petrea I., în comentariile unei note informative primite în 20 aprilie 1961 de la „Aurel Ionescu". Ofiţerul notează: „I. Frunzetti este agentul tov. Lt. Col. OLIMPIU «ZOLA». Se va cere şi prin agentul «Zola» notă completă despre situaţia din prezent a lui G. Oprescu, urmărit prin acţiune informativă" (A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 59). Cu toate acestea, după cum observa şi Monica Enache în *Coborâri în subteran*..., p. 331–332, arhivele Securităţii nu păstrează nici un dosar de reţea sau un angajament al lui Ion Frunzetti. Totuşi în cele patru volume ale dosarului informativ deschis pe numele său, se găsesc indicii ale recrutării sale: în decembrie 1952 este redactată o propunere de recrutare (A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 257937, vol. 1, f. 214) iar într-un raport în care se propunea trecerea la „pasivi" a lui Ion Frunzetti, se consemnează că acesta „a fost luat în evidenţa cap. II al dosarului de obiectiv nr. 1071 ca fost legionar. La 23 mai 1959 a fost recrutat ca agent al organelor noaste. Recrutarea s-a făcut prin metoda constrângerii în baza materialului compromiţător privind activitatea sa legionară trecută şi legăturile pe care le-a avut după 23 august 1944 cu legionarul ERNEST BERNEA fostul său şef de cuib. De la recrutare pînă în prezent a dat o serie de materiale informative importante şi a dovedit ataşament faţă de organele noastre" (*Ibid.*, vol. 2, f. 2). Informaţia pare să fie coroborată de faptul că în dosarele de urmărire ale lui Remus Niculescu, Radu Bogdan şi „Cercetătorii" notele date de agentul „Zola" încep să apară din luna august 1959, adică ulterior presupusei sale recrutări din luna mai, informatorul neapărând în dosarele respective înainte de această dată. Pentru încă un argument în sprijinul identificării lui Ion Frunzetti drept agentul „Zola" a se vedea şi n. 140 a acestui studiu.

[105] A.C.N.S.A.S., Fond Reţea, dosar 048663, f. 2–6. În februarie 1958, Raoul Şorban a fost recrutat prin metoda atragerii pentru a da informaţii în probleme de artă plastică. A fost luat în studiu în urma unei sesizări făcute din proprie iniţiativă „prin care semnala intenţiile contrarevoluţionare ale avocatului MURGU din Baia Mare, fost prefect social-democrat". Fiind redactor la E.S.P.L.A., avea posibilităţi informative printre artişti şi critici „printre care şi cu elemente ce interesează organele de securitate cum sînt academician profesor OPRESCU, pictorul GHIAŢĂ, sculptorul BARASCHI, sculptorul şi scriitorul ION VLASIU şi alţii". Şorban semna cu numele conspirativ „Dragomir (Ion)". În dosarul său de reţea se găsesc câteva chitanţe şi un tabel cu „indemnizaţii acordate informatorului" în intervalul 1960–1968 (f. 45–52). Pe lângă dosarul de reţea, arhiva C.N.S.A.S. păstrează încă cinci dosare deschise pe numele lui Şorban: două în fondul informativ (1302, 938509) şi trei în fondul penal (117, 797, 48186/4 vol.). Între 1952–1955, Şorban a fost internat într-o colonie de muncă şi a fost cercetat pentru că ar fi fost „informator al organelor de stat burgheze". Şorban nu a fost trimis în justiţie şi a fost eliberat, ancheta, finalizându-se cu un rezultat negativ.

[106] Monica Enache se opreşte şi ea asupra sesizării semnate de Petre Oprea, observând poziţia de apărător al regimului asumată de aceasta, tonul poliţienesc şi limbajul frapant de maliţios (Monica Enache, *op. cit.*, p. 332–333).

[107] Petre Oprea, *Două perioade*..., f. 131.

[108] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 114–118.

[109] *Ibid.*, f. 114.

[110] Lucian Boia, *op. cit.*, p. 21; A.C.N.S.A.S., Fond Reţea, dosar 048663, f. 90. Informatorul „Şerban" relatează spusele lui Raoul Şorban cum că grupul lui G. Oprescu ar fi pus la cale o şedinţă a colegiului de redacţie Meridiane pentru a-i sabota lucrarea despre Tonitza.



Fig. 8. Ion Frunzetti, 1958, fotografie obținută prin amabilitatea Floricăi Cruceru.

Potrivit lui Oprea, G. Oprescu neglijează activitatea secțiilor de muzică, teatru şi artă populară, dar este puțin mai preocupat de secția de artă feudală. Cel mai mult se ocupă de secția de artă modernă şi contemporană. Biografia profesorului *via* Petre Oprea este presărată cu câteva informații, care în acest stadiu al cercetării, rămân neconfirmate. Oprescu este „omul de casă al doctorului Cantacuzino, cumnat cu Dimitrie A. Sturdza, (fost prim-ministru de mai multe ori în guvernele liberale); Reprezentant al României la Liga națiunilor decorat de către nazişti, participant şi membru al asociației româno-germane în timpul hitleriştilor[111], mason, prieten intim cu J.Al. Steriadi (tatăl acestuia a fost administrator al domeniilor coroanei) şi Şt. Popescu în sectorul artelor; prieten bun cu N. Iorga (vezi şi broşura lui Tzigara Samurcaş: N. Iorga. G. Oprescu et comp.)"[112]. Sunt descrise intervențiile lui G. Oprescu pentru instalarea lui Remus Niculescu la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei: „Profesorul Oprescu pentru a face o admosferă (sic) favorabilă a donat obiecte de artă populară muzeului din Cîmpulung dar mai ales secției de stampe a Academiei mai multe zeci de gravuri cerînd ca Remus Niculescu să se ocupe de fişarea lor"[113]. De asemenea, profesorul oferă subvenții lunare câtorva familii, bani pe care Florica Boştenescu, casiera institutului (ea însăşi primeşte lunar de la profesor o rotunjire a lefii) îi trimite destinatarilor[114]. Concluzia lui Oprea, subliniată cu roşu de lucrătorul Securității este că „G. Oprescu poate fi folosit mai departe în sectorul artelor întrucât are capacitate de muncă însă trebuie separat de cei din anturajul său"[115].

[111] Id., Fond Informativ, dosar nr. 258981, f. 36. O altă notă informativă în care se vorbeşte despre colaborarea lui Oprescu cu naziştii, apare în dosarul de urmărire a lui Ionel Jianu şi aparține informatorului „Bohumil", 19 noiembrie 1958: „În general se miră (Jianu, *n.n., I. A.*) de faptul că GH. OPRESCU se bucură de atîta credit astăzi, cînd în timpul ocupației hitleriste a fost colaboraționist notoriu, iar în timpul dictaturii carliste a fost omul palatului".

[112] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 114–115.

[113] *Ibid.*, f. 117v.

[114] *Ibid.*, f. 118v.

[115] *Ibid.*, f. 118f.



Fig. 9. Petre Oprea, fotografie obținută prin amabilitatea Mihaelei Varga.

Mai departe, Petre Oprea îi trece sistematic în revistă pe angajații diverselor secții ale Institutului de Istoria Artei, punctând la fiecare în parte detalii biografice compromițătoare, uneori inexacte, dar de natură să trezească suspiciunea Securității. Astfel, la secția de artă modernă şi contemporană, necorespunzătoare din punct de vedere ideologic şi cu planul cincinal de muncă neîndeplinit lucrează: Ion Frunzetti – asistent al lui T. Vianu care l-a trimis ca ataşat diplomatic la Belgrad, legionar, mason în loja Victoria; Mircea Popescu – studii în Germania nazistă, căsătorit cu o nemțoaică care a făcut parte din Jugendbund; Remus Niculescu – susținut de Oprescu, T. Vianu şi Mircea Malița, deşi n-avea studiile terminate i s-a dat postul de şef al secției de stampe de la Academie, mason în loja Felix, căsătorit cu fiica unui fost ministru, Mitilineu: „[...] deşi e tînăr, prin faptul că n-a fost niciodată la vreun curs politic este total în neştiință de spiritul doctrinei marxist-leniniste.[...] Sectorul ideologic nu este cel mai indicat pentru el"; Barbu Brezianu – magistrat, închis înainte de a intra în Institut, căsătorit cu o „moşiereasă": „S-a aciuit într-un sector la a cărei umbră poate trăi bine"; Theodor Enescu – „admirator al curentelor abstracte, cu tendința de eseisare a lucrurilor şi fenomenelor trebuie mult timp să fie dezintoxicat"; Radu Ionescu – rudă cu Oprescu, fiu de diplomat, mama sa a fost închisă prin 1952: „E prea reacționar, ca să poată fi adus curînd la un nivel de plutire"[116]. Secția de artă feudală este condusă autoritar de Teodora Voinescu. Aceasta „este incapabilă intelectualiceşte de a conduce sectorul pe care îl dirijează" şi cultivă prietenia membrilor clerului. Colaboratorii ei apropiați, „M. Berza (ginerele lui Tzigara Samurcaş), E. Lăzărescu (asistentul lui N. Iorga), M. Muzicescu (sic) n-au nimic tangențial cu arta"[117]. Corina Nicolescu – căsătorită Voicana, fost moşier care a condus la editura ştiințifică Dicționarele de artă; Marin Nicolau Golfin – asistent la catedra de istoria artei de la Facultatea de Istorie, sabotat în Institut pentru că este considerat omul lui Petre Constantinescu-Iaşi; Ştefan Balş – a lucrat la Comisia Monumentelor Istorice, de obârşie bisericească străveche; Eleonora Costescu – sprijinită de Oprescu, caută să intre în voia lui T. Voinescu; Florentina Dumitrescu-Jipescu – atrasă când de Voinescu, când de Corina Nicolescu[118]. Patru dintre cercetătorii enumerați de Petre Oprea urmau să fie arestați în lunile

[116] *Ibid*.
[117] *Ibid*., f. 118v.
[118] *Ibid*., f. 115v–116f.

următoare: Teodora Voinescu, Remus Niculescu, Theodor Enescu şi Radu Ionescu[119], ultimii trei fiind în cele din urmă condamnaţi la închisoare.

În încheierea sesizării, Oprea concluzionează că Institutul nu are o organizaţie de bază puternică şi că pentru mai multe informaţii „ar putea fi întrebaţi: Radu Bogdan, Deac Mircea din ministerul nostru care cunosc foarte multe dedesubturi ale unor acţiuni unele reuşite altele nereuşite”[120]. Dosarele deschise pe numele lui Radu Bogdan[121] şi Mircea Deac[122] nu confirmă că sugestia lui Oprea ar fi fost luată în considerare de lucrătorii Securităţii.



Fig. 10. Radu Bogdan, portret de Hedy Löffler, 13 februarie 1940, Arhiva Radu Bogdan, fotografie obţinută prin amabilitatea Mădălinei Mirea.

Câteva luni mai târziu, la 20 octombrie 1959, agentului „Zola”/Ion Frunzetti, i se cere o notă de clarificare privind activitatea lui G. Oprescu. Acesta începe prin a enumera calităţile profesorului: are merite incontestabile, printre care puterea de muncă, capacitatea de organizare, alegerea inspirată a colaboratorilor, posesor al unei deosebite memorii vizuale, talentat muzeograf şi colecţionar. „Zola” trece apoi la defecte: anumite trăsături negative temperamentale şi de caracter se resimt în munca sa, a instituţiilor şi colectivelor pe care le conduce, este dictatorial, autoritar şi desconsideră opiniile celorlalţi[123]. Pe linie profesională, face greşeli inacceptabile în selectarea operelor ce urmează să fie reproduse în lucrarea *Pictura europeană în*

[119] Id., Fond Reţea, dosar 302877, vol. 1, f. 2: Radu Ionescu a fost arestat în data de 16 martie 1959 şi trimis în judecată într-un proces de moravuri. A fost condamnat la un an şi jumătate de închisoare corecţională şi eliberat la data de 27 iunie 1960.

[120] Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 118v.

[121] Id., dosarele 310551 (4 vol.) şi 310554 (2 vol.).

[122] Id., Fond Reţea, dosar 419757.

[123] Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 108.

muzeele romîneşti: confundă *Herodiada* de la Iaşi cu un Guercino, ea fiind o copie după Guido Reni, spune că *Lucreția* lui Furini este un Tintoretto etc[124]. Apoi, trecând la profilul ideologic, „Zola" citează câteva afirmații compromițătoare ale profesorului: „Să mai lăsăm pe Engels în pace"; „Şi în Ungaria este cam ca la noi şi totuşi ei au un alt punct de vedere al artei"; „Să căutăm o explicație şi în arta însăşi, nu numai în vînzarea grîului"; „Arta populară moare în prezent"; „Da, e uşor pentru voi, în apus! Aşa ştim şi noi să explicăm fenomenele de cultură prin ele înseşi, dar la noi nu mergem aşa, noi trebuie să fim marxişti!"; „Nu aşa, frate, nu merge că vrea X, pentru că noi nu facem niciunul cum vrem şi ce vrem, ci facem cum ni se spune!"[125]. Ca urmare a acestei note, agentul „Zola" primeşte sarcina de a ține la curent organele Securității cu privire la activitatea lui Oprescu, care „fără nici o rezervă are aproape zilnic ieşiri duşmănoase"[126].

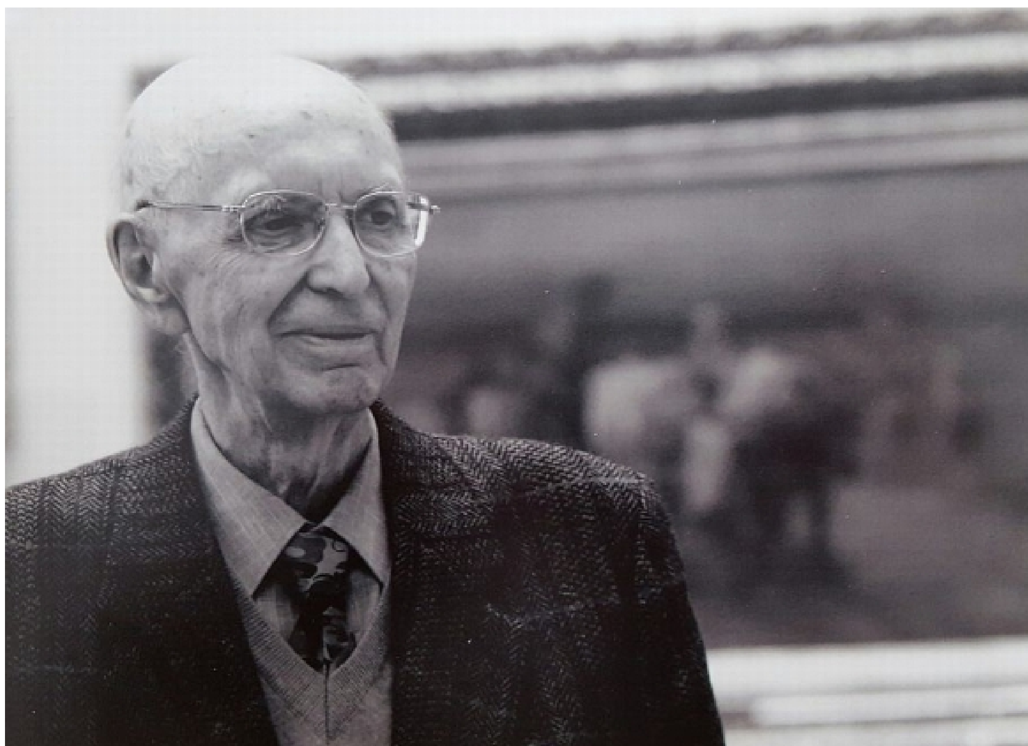


Fig. 11. Mircea Deac, I.I.A.G.O.

La începutul anului 1960 ofițerii de Securitate sunt preocupați de obținerea de informații legate de *monografia N. Grigorescu*, semnată de Oprescu şi Remus Niculescu, la data aceea condamnat în lotul Noica-Pillat. Interesau îndeosebi transgresiunile ideologice identificate în textul lucrării. Astfel, dosarul „Cercetătorii" include referatul de şase pagini întocmit în ianuarie 1960 de Vasile Florea, redactor la E.S.P.L.A., pentru primul volum al monografiei. Acesta semnalează abaterile de la discursul oficial reperate în text şi face propunerea ca Remus Niculescu să fie eliminat ca autor iar părțile sale să fie rescrise[127]. Florea arată că lucrării îi lipseşte o concepție clară de critică marxistă şi conține o serie de greşeli fundamentale: „Este scrisă de pe o poziție obiectivistă cu un caracter documentar-faptic (fără o selecționare a datelor după importanța lor socială şi artistică). Activitatea lui Grigorescu nu este legată de fenomenul social şi artistic din țara noastră; Nu se reflectă în lucrare ciocnirea dintre nou şi vechi, dintre cele două culturi din cadrul societății romîneşti a timpului; cartea nu este scrisă de pe pozițiile criticii marxiste. Cartea nu se bazează şi pe materialul documentar asupra lui Grigorescu, publicat în perioada 1944–1958, material care poate ajuta pe autori într-o orientare ştiințifică materialistă"[128]. Florea este de părere că volumul nu poate fi publicat în forma actuală, situația complicându-se mult după arestarea lui Remus Niculescu, deoarece textul este scris

[124] *Ibid.*, f. 109.
[125] *Ibid.*, f. 110–111.
[126] *Ibid.*, f. 112.
[127] *Ibid.*, f. 72–77.
[128] *Ibid.*, f. 73.

aproape în totalitate de acesta[129]. V. Florea propune ca pentru redactarea definitivă a unei lucrări publicabile „să fie cooptat în calitate de coautor un alt colaborator [...] cartea trebuie restructurată şi rescrisă de pe alte poziţii decât cele de pe care este scrisă acum”[130]. În calitate de redactor la E.S.P.L.A., „Dragomir” informează şi el în 30 ianuarie 1960 cu privire la publicarea monografiei Grigorescu. Potrivit documentului redactat de Securitate şi semnat de „Dragomir”, E.S.P.L.A., prin redactorul-şef Mihai Şora, a decis ca G. Oprescu să semneze singur cartea[131]. Mai mult, în ciuda obiecţiilor celorlalţi redactori, Mihai Şora nu a consultat nici secţia C.C.–P.M.R., şi nici Ministerul Învăţământului şi Culturii, cartea tipărindu-se în continuare sub semnătură lui Oprescu[132].

În lumina noilor informaţii culese în acţiunea de verificare „Cercetătorii”, cpt. Albescu M. trasează un plan de măsuri, datat 10 februarie 1960, ce prevede: dirijarea agenţilor „Aurel Ionescu”[133] şi „Zola” pentru stabilirea manifestărilor duşmănoase ale lui G. Oprescu şi ale apropiaţilor săi, în special cei din afara Institutului[134], posibilitatea introducerii tehnicii operative în casa lui Oprescu[135], identificarea tuturor persoanelor care se disting în decursul acţiunii ca potenţiali martori, obţinerea de materiale compromiţătoare care vor fi fotocopiate[136]. Ca urmare a noului plan, în luna februarie „Aurel Ionescu” informează cu privire la un articol semnat de Oprescu şi publicat în revista *Museum* a U.N.E.S.C.O.[137] iar „Zola”, la cererea ofiţerului de Securitate, dă o notă despre pregătirea ştiinţifică a lui Oprescu[138]. Plecând de la discuţiile din Academie de pe marginea tratatului de *Istoria României* şi critica profesorului potrivit căruia partea de arheologie poate fi redusă la doar 100 de pagini, „Zola” subliniază proasta impresie lăsată celorlalţi cercetători de către Oprescu. Agentul pune gafa pe seama faptului că Oprescu nu a studiat istoria artei şi „nu şi-a însuşit această disciplină ştiinţifică în chip normal, ci a devenit istoric pentru că, avar fiind îşi investea banii rămaşi din leafa de profesor de limba franceză în obiecte de preţ, de artă în special, asupra valorii cărora nevrând să se înşele, a fost obligat să se documenteze [...]. Cunoştintele sale sunt unele de «connaisseur», nu de om de ştiinţe şi e mult amatorism în tot ce face”. Prietenia cu Henri Focillon şi N. Iorga l-au ajutat să progreseze în carieră iar Focillon i-a rescris multe capitole din lucrările publicate în Franţa, în 1925–1932[139]. „Zola” spune că Oprescu nu este capabil să teoretizeze şi nu îl interesează estetica şi filosofia. „Este ca un bun anticar mai curînd decît ca un adevărat istoric de artă. În ceea ce priveşte interpretarea ştiinţifică a istoriei în genere şi a istoriei artei în special, îi rămîne pe de-a întregul exterioară chiar cînd încearcă să o adopte, după insistenţele unora din colaboratorii săi şi face mari greşeli ideologice în chip curent”[140].

În februarie 1960, Direcţia a III-a M.A.I., informaţii interne, hotărăşte preschimbarea dosarului de verificare „Cercetătorii” în dosar de grup, G. Oprescu, T. Voinescu şi M. Berza fiind suspecţi de „activitate de agitaţie contrarevoluţionară”[141]. Ca urmare a acţiunii de verificare, activitatea duşmănoasă a „Cercetătorilor” a fost confirmată iar Teodora Voinescu a fost arestată şi deferită justiţiei. La procesul acesteia, Oprescu şi Berza au depus mărturie pentru apărare, spunând că este nevinovată[142]. La 1 martie 1960, Cabinetul II al M.A.I. primeşte o notă de zece pagini în care sunt prezentate informaţiile obţinute

---

129 *Ibid.*, f. 75.

130 *Ibid.*, f. 77.

131 *Ibid.*, f. 103–104.

132 Stelian Tănase, *op. cit*, p. 437–438. Mihai Şora povesteşte cum a decis împreună cu Oprescu să publice volumul sub semnătura unică a profesorului, urmând ca după eliberarea lui Remus Niculescu volumul să fie reeditat sub numele ambilor autori. După ieşirea din închisoare, Mihai Şora i-a propus lui Niculescu să restabilească adevărul cu privire la adevăratul autor al monografiei Grigorescu, însă acesta a refuzat.

133 A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 195837, vol. 1, f. 25–26. Conform dosarului acţiunii informative desfăşurate asupra lui Remus Niculescu, „Aurel Ionescu” era dirijat încă din noiembrie 1959 pe lângă Oprescu: „Agentul a primit sarcina ca folosindu-se de relaţiile de serviciu pe care le are cu Institutul de Istoria Artei al Academiei să meargă acolo să discute cu Oprescu Ghe. şi ceilalţi, să-şi creeze relaţii mai multe şi de încredere reciprocă, întrucît după afirmaţiile agentului, acolo «totul se pare că-i putred de sus pînă jos»”.

134 Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 36.

135 *Ibid.*, f. 36–37.

136 *Ibid.*, f. 37.

137 *Ibid.*, f. 102.

138 *Ibid.*, f. 98–101.

139 *Ibid.*, f. 99.

140 *Ibid.*, f. 100. Cuvintele lui „Zola” vor apărea două decenii mai târziu, sub semnătura lui Ion Frunzetti, în prefaţa scrisă de acesta la antologia lui Alexandru Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1980, p. 11–16. Frunzetti scria despre Oprescu în aproape aceiaşi termeni pe care îi folosise în nota informativă din 1960. Profesorul rămânea pentru el un amator priceput, propulsat în carieră de N. Iorga: „colecţionar de artă pasionat, «connaisseur» în adevăratul înţeles al cuvântului, avea însă oroare de tot ce mirosea a estetică, a teoretizare, a filosofie”.

141 *Ibid.*, f. 9.

142 *Ibid.*

despre G. Oprescu[143]. Documentul descrie ostilitatea lui Oprescu față de regim și modul în care aceasta exercită conducerea Institutului de Istoria Artei. Problema principală era că primește în Institut „elemente dușmănoase" ce desfășoară activități contrarevoluționare. Informațiile privitoare la Oprescu provin din notele date de agenții „Silviu", „Aurel Ionescu", „Zola", „Dragomir" și din referatul scris de Vasile Florea pentru monografia Grigorescu. Sunt enumerate afirmațiile dușmănoase făcute de profesor de-a lungul timpului, greșelile științifice și abaterile ideologice din lucrările pe care le scrie. Nota pune accent pe atitudinea lui Oprescu vizavi de cercetătorii din Institut arestați sau condamnați „pentru activitate contrarevoluționară cu caracter de agitație dușmănoasă": Remus Niculescu, Theodor Enescu, Teodora Voinescu și tentativele profesorului de a interveni pentru eliberarea lor[144].



Fig. 12. Theodor Enescu, I.I.A.G.O.

Continuând pe acest fir al verificărilor, agentul „Aurel Ionescu" este întrebat despre ecoul stârnit de procesul Noica–Pillat și sentințele primite de Remus Niculescu și Theodor Enescu în urma condamnării la câte șapte ani de închisoare corecțională[145]. Dosarul lui Remus Niculescu arată că „Aurel Ionescu", „Zola" și „Petrică" fuseseră deja întrebați despre asta în acțiunea informativă îndreptată asupra sa[146]. În data de 16 martie 1960, la două săptămâni după citirea verdictului, „Aurel Ionescu" relatează că sentințele sunt comentate în mod favorabil de angajații Muzeului de Artă al R.P.R. și al M.I.C., fiind considerate drepte și meritate. De cealaltă parte, cei din grupul profesorului Oprescu, ca și el însuși, „nu comentează în nici un fel

[143] *Ibid.*, f. 204–213.

[144] *Ibid.*, f. 210.

[145] Stelian Tănase, *op. cit.*, p. 371.

[146] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 195837, vol. 1, f. 21–22, f. 27–28; Idem, dosar 258905, vol. 2, f. 10. Într-o notă din 29 decembrie 1959, „Aurel Ionescu" spune că G. Oprescu este consternat de arestarea lui Remus Niculescu. La 15 ianuarie 1960, „Zola" având sarcina „de a stabili atmosfera din Institutul de Istoria Artei, legată de arestarea lui Remus Niculescu", relatează că soția acestuia i-a spus că se așteptau la arestare. Oprescu încearcă să intervină în favoarea lui și a lui Theodor Enescu. Într-o discuție cu Amelia Pavel, Mircea Popescu și sursa (n.n. „Zola"), Radu Bogdan s-a arătat foarte afectat de situație. La 21 ianuarie 1960, „Petrică" informează că a aflat de la Petre Oprea că Remus Niculescu a fost arestat pentru că, după o călătorie la Paris, a adus cu sine un manuscris Noica. În dosarul Ameliei Pavel se găsește o notă dată de „Aurel Ionescu" chiar a doua zi după încheierea procesului Noica–Pillat. Agentul spune că a aflat de la Petre Oprea că motivul trimiterii în judecată a lui Niculescu a fost faptul că acesta i-a trimis, prin mandat poștal, 300 de lei lui Constantin Noica. Agentul primește sarcina „să țină în permanență legătura cu GHE. OPRESCU și cei din anturajul acestora, mai ales acum cînd abia s-a judecat procesul lui R. NICULESCU T. ENESCU și a fost eliberată TEODORA VOINESCU, pentru a stabili dacă OPRESCU GHE. și gașca lui nu se dedau și la alte acțiuni dușmănoase".

aceste evenimente, deşi sursa a încercat să discute cu unii dintre ei”[147]. Potrivit lui „Aurel Ionescu”, implicarea cercetătorilor din Institut în acest proces a făcut ca prestigiul şi autoritatea lui Oprescu să fie ştirbite: „nu se mai bucură în aceeaşi măsură nici de manifestările de simpatie şi stimă de care avea parte ori de câte ori apărea cu prilejul unor manifestări artistice”[148]. Informând cu privire la aceeaşi problemă, „Maria Săndulescu”[149]/Cornelia Ştefănescu[150], cercetătoare a Institutului de Istorie Literară şi Folclor, oferă la 21 iunie 1960 o notă despre o discuţie purtată cu Mihai Florea de la Institutul de Istoria Artei. De la acesta a aflat că după ce Remus Niculescu a fost arestat, G. Oprescu a ajutat-o cu bani pe soţia lui, Ioana Niculescu, însă după condamnare, profesorul i-a cerut doamnei Niculescu să nu-l mai viziteze[151].

În aprilie 1960, Cpt. Petrea Ioan îi cere informatorului „Aurel Ionescu” noi informaţii despre situaţia Teodorei Voinescu după achitarea sa în instanţă şi despre donaţiile făcute de Oprescu Academiei[152]. Agentul dă trei note informative. Potrivit lui „Aurel Ionescu”, decizia M.I.C. de a nu o reîncadra pe Teodora Voinescu a creat rumoare. De la muzeograful Ştefan Diţescu ştie că Oprescu încearcă să remedieze situaţia: „[....] profesorul se luptă s-o ajute dar [...] în momentul de faţă nu are suficientă putere”[153]. De asemenea, sursa a aflat de la angajaţii din M.I.C., Petre Oprea şi Mircea Deac, că în situaţii delicate precum cea provocată de procesul Noica–Pillat, Oprescu obişnuieşte să doneze părţi din colecţia sa de artă pentru a obţine îngăduinţa autorităţilor şi pentru a-şi consolida influenţa şi prestigiul. Astfel, pentru a o ajuta pe Teodora Voinescu şi pentru a-şi crea o imagine publică favorabilă, profesorul a donat câteva sute de gravuri: „În jurul acestui fapt, oamenii din anturajul său fac imediat vîlva necesară, se publică uneori o mică notiţă în presă iar la Academie i se aduc mulţumiri oficiale şi scrise. În felul acesta reuşeşte să capteze nu numai interesul unor anumite oficialităţi dar obţine din partea acestora şi un anumit credit moral pe care apoi ştie să-l folosească”[154]. „Aurel Ionescu” spune că în preajma arestării lui Remus Niculescu, G. Oprescu a donat Academiei o parte din corespondenţa cu personalităţi marcante ale culturii mondiale iar în 20 martie 1960, după condamnarea lui Niculescu şi eliberarea Teodorei Voinescu, a donat în jur de 5000 de gravuri[155]. La următoarea întâlnire, cpt. Petrea îi cere agentului să lămurească câteva chestiuni sesizate cu ocazia publicării, în 8 aprilie, a unui articol în ziarul *Contemporanul* despre „gestul patriotic” al lui Oprescu de a dona Academiei colecţia sa. Astfel, „Aurel Ionescu” explică faptul că deşi profesorul şi-a donat întreaga colecţie de 10 000 de piese, doar 500 au fost încredinţate Academiei, restul rămânând în custodia lui Oprescu, în casa ce va deveni muzeu după moartea sa. Agentul adaugă că, deşi „colecţia are caracter de colecţie publică, bucurîndu-se ca atare, de toate avantagiile oferite de lege”, aceasta este cu greu vizitată de public, Oprescu fixând „un orar foarte puţin «patriotic» de 1 oră, numai duminica, imediat după ora prânzului, cînd, de fapt, nimeni nu merge să vadă muzee”[156]. Concluzia agentului este că materialul din *Contemporanul* „nu corespunde realităţii şi că cu această ocazie prof. G. Oprescu a folosit presa spre a-şi crea popularitate şi a înşela opinia publică”[157]. În 25 aprilie şi 25 mai, „Aurel Ionescu” oferă noi informaţii ofiţerului de Securitate. El vorbeşte despre prestaţia slabă a lui G. Oprescu de la şedinţa festivă a Institutului „N. Grigorescu” şi U.A.P. dedicată lui Lenin şi aminteşte că Mircea Popescu îi scrie de multe ori discursurile. În urma acestei informări Cpt. Petrea recomandă luarea lui Popescu în studiu pentru recrutare[158]. Sursa mai informează şi cu privire la presiunile profesorului pentru ca Eugen Schileru să fie angajat la Institutul de Istoria Artei, numirea sa fiind ca şi acceptată. Nu acelaşi succes îl are în ceea ce o priveşte pe

[147] Id., dosar 3608, vol. 1, f. 94.
[148] *Ibid*., f. 95.
[149] Deconspirarea „Mariei Săndulescu” ca fiind cercetătoarea Cornelia Ştefănescu este făcută de I. Oprişan în lucrarea sa *Asaltul cetăţii. Dosarul de securitate a lui G. Călinescu*, Bucureşti, 2015, p. 65. Deşi multe informaţii din dosarul lui Călinescu conduc la concluzia identificării agentei „Maria Săndulescu” drept Cornelia Ştefănescu, domnul Oprişan nu face o trimitere explicită la documentele pe care se întemeiază această identificare. Menţionez că neconcordanţa mi-a fost semnalată de domnul Andrei Niculescu, căruia îi mulţumesc pe această cale.
[150] Stelian Tănase, *Anatomia...*, p. 141–144. Cornelia Ştefănescu, colegă cu Dinu Pillat la Institutul lui G. Călinescu, a fost şi ea arestată în ancheta privitoare la manuscrisul romanului *Aşteptând ceasul de apoi*, scris de Pillat. Cercetătoarea a fost eliberată pentru că soţul său era ofiţer şi profesor la Academie.
[151] A.C.N.S.A.S., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 83; dosar 195837, vol. 1, f. 24: Conform lui „Aurel Ionescu” sprijinul financiar acordat familiei Niculescu ar fi fost jumătate din suma pe care Oprescu a încasat-o ca drepturi de autor pentru monografia Grigorescu.
[152] *Ibid*., f. 88–91.
[153] *Ibid*., f. 89f.
[154] *Ibid*., f. 89v.
[155] *Ibid*.
[156] *Ibid*., f. 88f.
[157] *Ibid*., f. 88v.
[158] *Ibid*., f. 87.

Teodora Voinescu, a cărei colaborare la o lucrare a Institutului a fost respinsă, în ciuda insistențelor lui Oprescu[159]. La 30 iunie 1960, „Aurel Ionescu" revine cu o nouă notă în care informează cu privire la angajarea cu jumătate de normă a Teodorei Voinescu la Institutul de Istoria Artei, fapt confirmat de soțul acesteia, de Ion Frunzetti şi de Petre Oprea.



Fig. 13. Eugen Schileru, I.I.A.G.O.

În 13 iunie 1960, „Zola" pune la dispoziția Securității o notă informativă. El relatează o discuție dintre Oprescu şi câțiva colaboratori ai săi, printre care Barbu Brezianu şi Mircea Popescu, în care se vorbea despre ştirile de la Radio Londra. Agentul enumeră câteva comentarii nepotrivite, menite să îl pună pe Oprescu într-o lumină proastă. Referindu-se la conflictele din Africa, spune: „[…] va fi vai de capul albilor care mai au interese pe la ei. Vă închipuiți cu cîtă plăcere omoară negrii un alb. […] Or să se macine apoi între ei. Afară doar dacă n-o ajunge la ei comunismul, că atunci îi împiedică să se bată. Numai că... ce-au fost ei colonizați de capitalişti, dar cînd or fi la ei comuniştii au să vadă ei ce-nseamnă cu adevărat să fii colonizat. Au să se sature!"[160]. Vorbind despre comunism, Oprescu opinează că acesta seamănă foarte mult cu creştinismul timpuriu, iar „deşi personal e în afara religiei, nu poate să nu recunoască faptul evident că creştinismul este în prezent singura forță capabilă să opună ceva comunismului, singura doctrină care-i ține piept"[161].

Agentul „Dragomir"/Raoul Şerban, redactor la Editura Meridiane, dă, în data de 8 septembrie 1960, o notă despre situația monografiei Grigorescu şi plățile făcute de editură autorilor G. Oprescu şi Remus Niculescu[162]. După condamnarea lui Niculescu, editura a cerut ca primul volum, scris în întregime de el, să fie rescris de către Oprescu, însă profesorul a făcut o simplă operație de stilizare, fără să se atingă de conținutul criticat de redactorii editurii, ca fiind necorespunzător din punct de vedere ideologic. „Dragomir" detaliază şi problema plătirii drepturilor de autor. Editura a plătit 23 702 lei drepturi de autor lui Remus Niculescu şi 12 616 lei lui G. Oprescu. În urmă condamnării lui Niculescu şi deciziei M.I.C. ca G. Oprescu să rescrie părțile celui dintâi, s-a soluționat ca sumele plătite ca drepturi de autor lui Niculescu să fie

[159] *Ibid.*, f. 86.
[160] *Ibid.*, f. 84.
[161] *Ibid.*, f. 85.
[162] *Ibid.*, f. 79–81.

considerate pierderi nerecuperabile, acoperite din fondurile editurii: „Formele de plată sînt pe cale a fi întocmite, urmînd ca în cel mai scurt timp (probabil la 15 oct. a.c) drepturile plătite deja odată coautorului cărții, Remus Niculescu, să fie din nou plătite lui G. Oprescu”[163]. La 23 septembrie 1960, agenta „Ana Ionescu” oferă din propria inițiativă o informare despre discuțiile purtate în colectivul Editurii Meridiane în jurul volumului al II-lea al monografiei Grigorescu şi despre atitudinile luate de Raoul Şorban – informatorul „Dragomir” – în această privință[164]. Potrivit acestuia, volumul „are pagini net antisemite şi reacționare. [...] pentru asemenea pasaje, Oprescu ar fi fost decorat de rege şi mareşal”. Astfel, Şorban crede că analizele lui Oprescu sunt inadmisibile pentru că în interpretarea picturilor lui Grigorescu, autorul face considerații rasiste, tot volumul fiind reacționar.

Cpt. de Securitate Albescu M. redactează o notă de sinteză privind stadiul acțiunii de grup „Cercetătorii”, datată 23 septembrie 1960[165]. Nota este foarte lungă şi reproduce aproape integral notele informative obținute de la „Aurel Ionescu” şi „Zola” despre ştirbirea prestigiului profesorului după arestarea lui Niculescu şi Enescu, donațiile făcute Academiei, articolul din *Contemporanul*, despre sprijinul financiar acordat de Oprescu soției lui Remus Niculescu, eforturile depuse pentru reprimirea în Institut a Teodorei Voinescu, angajarea lui Eugen Schileru şi afirmațiile privitoare la conflictele din Africa. Între această notă de sinteză şi hotărârea de închidere a acțiunii informative „Cercetătorii”, se intercalează o notă a lui „Zola”. El evaluează prestația publică a lui G. Oprescu, cu ocazia vizitei în România a lui Mikhail Alpatov. Spune că Oprescu a avut o serie de intervenții nefericite: l-a întrerupt încontinuu cu completări şi sugestii. „Vorbind mult şi cu suficiență, inconştient de ce spune, a făcut multora din asistență o impresie de totală iresponsabilitate, datorită progresivului său ramolisment, vizibil în chip dureros”[166]. Ca urmare a acestei informări, Lt. Col. A. Olimpiu îi trasează agentului sarcina de a semnala orice aspect negativ din comportarea lui Oprescu, întrucât are mari posibilități informative fiind unul din colaboratorii apropiați ai acestuia.

Dosarul de grup „Cercetătorii” este închis în 24 octombrie 1960 iar pe numele Oprescu, Voinescu şi Berza sunt deschise acțiuni informative individuale[167]. Ca urmare a investigațiilor desfăşurate pe parcursul a trei ani şi zece luni, lucrătorul operativ Duma Teodor şi şeful biroului Cpt. Petrea Ion constată că cei trei cercetători nu desfăşoară activitate duşmănoasă în grup, ci fiecare la locul lui de muncă şi fiecare cu alt anturaj. Ca urmare a acțiunii, s-a constatat că G. Oprescu se manifestă potrivnic regimului R.P.R., dă cercetătorilor indicații de a întocmi lucrări nemarxiste şi anti-ştiințifice, pune rezoluții cu conținut reacționar pe lucrări, sprijină elementele duşmănoase din Institut şi familiile unor condamnați vinovați de activitate contrarevoluționară.

„Cercetătorul” (1960–1962)

În noiembrie 1960, este deschisă, pe numele lui G. Oprescu, acțiunea informativă individuală „Cercetătorul”. Principalul obiectiv era studierea profilului ideologic al profesorului, aşa cum reieşea din textele sale, din lucrările coordonate de el ca director de Institut şi din afirmațiile făcute de acesta în circumstanțe oficiale sau private. Informatorii erau instruiți să ofere date despre atitudinea lui Oprescu față de regim, despre modul în care îşi exercita autoritatea în breasla istoricilor de artă, despre relațiile sale cu intelectualii „duşmănoşi”, precum Remus Niculescu, Theodor Enescu, Teodora Voinescu şi despre sprijinul profesional şi financiar acordat acestora. Pentru documentarea acțiunii, numărul de informatori creşte. Pe lângă vechii agenți, „Zola”/Ion Frunzetti, „Aurel Ionescu” şi „Dragomir/Raoul Şorban”, apar o serie de informatori ocazionali, ale căror identități nu sunt cunoscute, şi „Lucian Oprea”, identificat în documentele Securității drept Mircea Popescu[168].

---

[163] *Ibid*., f. 81.
[164] *Ibid*., f. 78.
[165] *Ibid*., f. 196–199.
[166] *Ibid*., f. 71.
[167] *Ibid*., 3–7.
[168] *Ibid*., f. 43 şi f. 87. Identitatea lui „Lucian Oprea” este dezvăluită într-o notă a Lt. Bărbat din 22 septembrie 1962. „Agentul «Lucian Oprea» fiind director adjunct la Institutul de Istoria Artei, unde G. OPRESCU este director, se întâlneşte zilnic cu obiectivul. Influențarea care se poate exercita cu aceasta este uşurată şi de faptul că G.OPRESCU are oarecare afecțiune față de agent. Prin materialul informativ, rezultă că agentul «este singurul pe care G.OPRESCU îl ascultă uneori»”. Mircea Popescu intrase în atenția ofițerilor de Securitate încă din noiembrie 1960, în urma unei note date de „Aurel Ionescu”, în care dezvăluia că Popescu îi scrie uneori discursurile lui Oprescu. Cpt. Petrea I. nota în subsolul notei: „MIRCEA POPESCU va fi luat în studiu pentru recrutare” cf. *Ibid*., Fond Informativ, dosar 392571 şi Fond Rețea, dosar 44012, Mircea Popescu a fost folosit în acțiuni informative în intervalul 1961–1967.

Primele două informări din dosarul „Cercetătorul” apar în noiembrie şi decembrie 1960. Cea din noiembrie, a cărei sursă nu este indicată, informează cu privire la o discuţie dintre Oprescu şi Elena Purica, secretara Secţiei de Literatură, Artă şi Folclor a Academiei, în care profesorul se plângea de blocarea plecării sale şi a lui M. Popescu la Academia din Praga şi reclama lipsa participărilor Institutului la evenimentele ştiinţifice din străinătate[169]. În 19 decembrie 1960, ca urmare a sarcinii primite în luna octombrie de a-l supraveghea pe Oprescu, „Zola” informează cu privire la critica adusă de profesor *Tratatului de Istoria României*. Potrivit lui „Zola”, acesta a spus că marxismul este prost aplicat şi că „în interpretarea fenomenelor istorice, lucrurile se judecă mai subtil decât o fac cei de la istorie (*n.n., I.A.*, Institutul de Istorie); dacă vrei să faci «marxism-leninism» peste noapte, aici ajungi”[170].

La 28 decembrie 1960, maiorul de Securitate Duma Tudor redactează un plan de măsuri, cu termen de finalizare iunie 1961, care urmărea „lucrarea activă a obiectivului şi [...] clarificarea într-un timp cât mai scurt posibil a acţiunii «Cercetătorul»”[171]. Planul prevedea: dirijarea în continuarea a agenţilor „Zola” şi „Aurel Ionescu” pe lângă Oprescu, ascultarea timp de o lună a telefonului urmăritului, instalarea tehnicii operative în locuinţa sa, obţinerea manuscrisului volumului II din monografia lui Grigorescu şi a altor lucrări semnate Oprescu ce puteau avea „caracter naţionalist-şovin şi defăimător la adresa artei noi R.P.R.”. Pentru verificarea preocupărilor şi legăturilor lui Oprescu din afara Institutului, obiectivul va fi supravegheat operativ timp de 15 zile[172]. Documentele ataşate dosarului „Cercetătorul” nu prezintă nici un indiciu cum că ar fi fost vreodată introdusă tehnică operativă în domiciliul său, că telefonul ar fi fost ascultat sau că Oprescu ar fi fost filat.

În intervalul februarie–august 1961, agenţii Securităţii au furnizat 9 note informative: „Zola” şi „Aurel Ionescu” câte două, restul de cinci fiind date de informatori care apar acum pentru prima dată. La 27 februarie 1961, „Costin Mironescu”, identitate necunoscută, informează cu privire la aniversarea de 80 de ani a lui G. Oprescu, pentru care profesorul însuşi a aranjat să-i apară un volum omagial. De asemenea, el vrea să deschidă o expoziţie cu colecţiile donate Cabinetului de Stampe al Academiei[173]. O lună mai târziu, acelaşi agent transmite o nouă informare despre intervenţiile lui Oprescu pentru angajarea la Biblioteca Academiei a lui Radu Ionescu, „element putred, care a ispăşit anul trecut o condamnare. Prof. G. Oprescu a anunţat chiar că el îşi va dona colecţiile de desene şi gravuri preţioase Bibliotecii Academiei R.P.R., dar numai cu condiţia să fie angajat Radu Ionescu” [174].

În 17 martie 1961, agentul „Radu I.”/Vasile Florea[175], redactor al monografiei Grigorescu, oferă o notă informativă despre primul volum al acesteia[176]. În cadrul unor discuţii pe marginea lucrării, Oprescu i-a spus agentului că nu cunoaşte în literatura română de specialitate o carte scrisă cu mai mult talent decât cea semnată de Remus Niculescu, de aceea regretă implicarea lui în procesul Noica. „Radu I.” i-a pus în vedere să elimine din lucrare trimiterile la textele Teodorei Voinescu, lucru pe care Oprescu l-a făcut doar după multe insistenţe. Reiterând critica formulată de Raoul Şorban, agentul „Radu I.” atrage atenţia asupra evidentului antisemitism al capitolului despre portretele de evrei realizate de Grigorescu, în care „rezultă nu numai sentimentele exteriorizate şi cu alte ocazii de Gh. Oprescu, dar care atribuie şi marelui pictor aceleaşi sentimente şi idei ale antisemitismului, de care Grigorescu a fost străin”[177]. În privinţa comportamentului lui Oprescu vizavi de cercetătorii din Institut, agentul spune că „are o atitudine de-a dreptul despotică. Pe Barbu Brezianu îl umileşte, adresându-i injurii şi repezindu-l fără menajamente chiar în prezenta altora, şi în speţă, în prezenţa sursei”. În încheierea notei, cpt. Lesciuc menţionează că în mod normal agentul nu are posibilităţi pe lângă Oprescu, însă este chemat des de acesta pentru că are în lucru la Editura Meridiane monografia Grigorescu căreia îi face referatul. Agentului i se trasează sarcina de a semnala orice manifestare duşmănoasă a profesorului[178]. Cu o lună în urmă, în 2 februarie 1961, pe când Vasile Florea era luat în studiu pentru recrutare, agentul „Anton” îi face un portret pozitiv, din care rezulta devotamentul redactorului faţă de

[169] *Ibid*., f. 70.
[170] *Ibid*., f. 69.
[171] *Ibid*., f. 31.
[172] *Ibid*., f. 32.
[173] *Ibid*., f. 68.
[174] *Ibid*., f. 64.
[175] Id., Fond Reţea, dosar 46699, f. 11–16: Proaspăt recrutat în data de 10 martie 1961, în cadrul acţiunii de verificare „Cosmopolitul”, desfăşurată asupra lui Ionel Jianu, Vasile Florea semna cu numele conspirative „Răduţ Ion” sau „Radu I(on)”.
[176] Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 65–67.
[177] *Ibid*., f. 66.
[178] *Ibid*., f. 67.

regim şi intransigenţa sa ideologică. „Anton” nota: „Faţă de lucrările acad. G. Oprescu şi tov. PAUL C-TIN la care FLOREA a fost responsabil de carte, el a avut atitudini răspicate, arătînd, în referatele sale, greşelile ideologice, lipsurile de informaţie, greşeli, etc. [...] Acad. OPRESCU, deşi indispus de observaţiile lui FLOREA şi ale altor redactori a fost nevoit să ţină seama de ele. [...] FLOREA se consideră tare şi curat, cu nimic vulnerabil, avînd origină sănătoasă şi pregătire şi de aceea este dîrz, intransigent, cînd referă asupra manuscriselor ori când discută cu autorii”[179].



Fig. 14. K.H. Zambaccian, G. Oprescu, Radu Bogdan la Muzeul de Artă al R.P.R., c. 1950, B.A.R.

„Zola” revine în 15 aprilie 1961 cu două note din propria iniţiativă. În prima informează despre tentativa eşuată a lui Oprescu de a influenţa achiziţionarea de către Muzeul de Artă a unei broderii nord-africane, datate eronat ca fiind de secol XVI–XVII. Piesa aparţinea prietenului său, Constantin Ionescu-Mihăeşti, iar Oprescu a încercat să înlesnească tranzacţia deoarece are anumite obligaţii faţă de acesta. În următoarea notă, „Zola” informează despre demisia lui Nicolae Lupu din postul de director al muzeului Brukenthal din cauza relaţiilor tensionate cu Constantin Daicoviciu. Potrivit agentului, Oprescu l-a sfătuit să nu se joace cu demisia în socialism[180]. La rândul său, „Aurel Ionescu” dă două note informative în data de 20 aprilie. El relatează o discuţie purtată cu Ion Frunzetti despre donaţia făcută de G. Oprescu Academiei în scopul câştigării bunăvoinţei pentru angajarea la Institut a persoanelor pe care le agreează[181]. Agentul raportează şi o discuţie avută cu Ionel Jianu, în care acesta i-a povestit despre acţiunile lui G. Oprescu împotriva publicării cărţii sale, *Istorie a artelor plastice*. Sursa crede că Oprescu se opune apariţiei cărţii pentru că nu a fost scrisă de el, sau sub coordonarea lui[182].

În data de 14 iunie 1961, agentul „Lucian Oprea”/Mircea Popescu semnează prima sa notă informativă despre G. Oprescu[183]. Acesta îi face o scurtă caracterizare şi spune că Oprescu se bucură de prestigiu în străinătate. Datorită iniţiativei profesorului, dicţionarul artiştilor publicat la Leipzig a inclus în ultimele volume numele ale aproape tuturor artiştilor plastici români contemporani. A fost prieten cu mari personalităţi europene: Einstein, Marie Curie, Hendrik Lorentz, Henri Focillon. A fost un profesor metodic şi

[179] Id., Fond Reţea, dosar 46699, f. 36.
[180] Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 62–63.
[181] *Ibid*., f. 59.
[182] *Ibid*.,, f. 60.
[183] *Ibid*., f. 54–58.

sever, taxând fără cruțare pentru cea mai mică greşeală[184]. O prețuieşte pe Teodora Voinescu şi crede că problemele acesteia din justiție au fost provocate de calomniile lui Marin Nicolau-Golfin. De aceea a şi depus mărturie în apărarea ei la proces[185]. L-a susținut şi pe Remus Niculescu pentru o vreme, însă a renunțat să o mai facă când a înțeles gravitatea faptelor comise de acesta[186]. Agentul spune că deşi Oprescu nu este marxist, nu a fost, totuşi, niciodată anti-marxist. Deşi nu cunoaşte suficient teoria marxist-leninistă a artei, este un susținător al realismului în artă şi dispreţuieşte produsele artei moderniste[187]. În privința activității ştiințifice are o serie de nemulțumiri: publicarea greoaie a lucrărilor, lipsa fondurilor, posturile insuficiente alocate Institutului, dificultatea cu care se pleacă în străinătate[188]. În ciuda tuturor neajunsurilor, Oprescu sprijină cultura nouă, şi în țară, şi în străinătate, mai bine decât mulți alții de seama şi de formația lui: „Opera lui ştiințifică, colecția lui de o excepțională valoare pe care o lasă toată statului, meritele sale de pedagog precumpănesc cu mult asupra unor scăderi şi erori"[189]. Nota este însoțită de un comentariu olograf, probabil al Lt. Col. Olimpiu: „Să i se spună tov. Lesciuc că agentul său nu este sincer cel puțin în ce-l priveşte pe Oprescu şi să ia măsuri de verificare a lui"[190].

La distanță de câteva luni, în luna noiembrie, locțiitorul şefului de direcție, Lt. Col. Olimpiu, emite o notă privind acțiunea „Cercetătorul": „acțiunea a devenit o acumulare de materiale provenite de la mai multe organe, în timp ce personal lucrătorul care s-a ocupat de ea pînă în prezent, Mr. Duma T., nu a avut şi nu are nici un agent"[191]. De asemenea, planul nu a fost îndeplinit, nici chiar în cele mai simple probleme, iar termenele au fost de mult depăşite. De aceea se impun o serie de rectificări: organizarea materialelor în dosar – materialul din 15 aprilie furnizat de „Zola" despre Daicoviciu şi Institutul de Arheologie nu are legătură cu Oprescu; luarea ca legături în acțiune a unor persoane pe care Oprescu le sprijină, cum sunt Ionescu-Mihăeşti, Maria Musicescu; dirijarea agenților „Radu Ion" şi „Zola"; comunicare către ofițerul Lesciuc că agentul „Oprea Lucian" este nesigur, crearea unui agent propriu. Sarcinile asupra cărora trebuie să se concentreze sunt legăturile lui Oprescu cu diplomații occidentali; care sunt elementele duşmănoase pe care le sprijină; să se documenteze aspecte privind necinstea lui Oprescu, manifestată cu diferite ocazii, adunări, şedințe; activitatea deficitară în cadrul institutului, faptul că prezența lui acolo aduce numai prejudicii[192]. Cu toate acestea, se pare că nota elaborată de Lt. Col. Olimpiu nu a avut efect asupra acțiunii: frecvența informărilor scade, ajungând, între noiembrie 1961 şi septembrie 1962, la un număr de trei note disparate. Una din ele este dată în aprilie 1962 de „Săndulescu Maria" de la Institutul de Istorie Literară şi Folclor. Aceasta spune că cercetătorii din Institutul de Istoria Artei recunosc capacitatea intelectuală şi interesul profesorului pentru cercetare, dar reclamă duritatea invectivelor lui. Nota acestei agente este una din cele trei informări în care se vorbeşte despre sau se face aluzie la viața intimă a lui Oprescu. Agenta reproduce zvonistica potrivit căreia orientarea sexuală era cea care îl făcea pe profesor să fie misogin şi să-i favorizeze profesional pe tinerii cercetători[193]. Trebuie menționat însă că Securitatea nu a fost niciodată preocupată de acest aspect al vieții profesorului, urmărirea sa informativă nevizând aspecte ale vieții sale personale.

În septembrie 1962, în vederea închiderii acțiunii informative asupra profesorului, agentului „Oprea Lucian" i se cere o notă despre comportamentul lui Oprescu[194]. „Oprea Lucian" îl prezintă pe profesor într-o lumină favorabilă, reluând de fapt caracterizarea pe care i-o făcuse cu un an în urmă. Informează că Oprescu

---

184 *Ibid*., f. 54–55.
185 *Ibid*., f. 57.
186 *Ibid*., f. 56.
187 *Ibid*., f. 57.
188 *Ibid*.1, f. 57–58.
189 *Ibid*., f. 58.
190 *Ibid*., f. 54.
191 *Ibid*., f. 33f. Într-adevăr, toți agenții care au furnizat informații despre Oprescu de la trasarea planului de măsuri din decembrie 1960 şi până în noiembrie 1961, erau surse ale altor ofițeri, deci nu ale celui care se ocupa de acțiunea „Cercetătorul": „C. Mironescu" şi „Aurel Ionescu" erau agenții Cpt. Petrea, „Radu Ion" şi „Lucian Oprea" ai Cpt. Lesciuc şi „Zola" al Lt. Col. Olimpiu. Singurul informator al Mr. Duma era „Vlad Ion", care, fiind dirijat pe lângă alt obiectiv, aminteşte doar din întâmplare de G. Oprescu în două note informative despre edițiile şcolii de vară de la Sinaia din 1961–1962. Informările sunt lipsite de importanță, relatând că profesorul şi-a ținut prelegerea despre Grigorescu în limba franceză şi că a intervenit după comunicarea unui cercetător din Iugoslavia spunând că în arta românească nu se poate vorbi despre o influență sârbă, ci despre un împrumut consimțit din partea românilor, „care nu erau nişte imbecili", ci pretindeau producții artistice după gustul lor propriu (*Ibid*., f. 50 şi f. 52).
192 *Ibid*., f. 33v.
193 *Ibid*., f. 51.
194 *Ibid*., f. 48–49.

a fost sărbătorit la împlinirea a 80 de ani, ocazie cu care i s-a tipărit un volum omagial şi a primit Steaua Republicii Populare Române, clasa I-a, lucruri care l-au mulţumit[195]. A fost auzit spunând că „viitorul este al comunismului" şi vorbind „despre marea operă culturală ce se înfăptuieşte". De asemenea, exprimă păreri ce susţin categoric realismul şi, în general, politica comunistă în artă. Este însă nemulţumit de faptul că în unele funcţii importante sunt menţinuţi oameni incompetenţi, consideră greşit faptul că el şi alţi colegi de-ai lui au fost pensionaţi în baza unei recente H.C.M., vrea ca cercetătorii să poată călători mai uşor în străinătate şi doreşte să le fie înlesnită angajarea şi promovarea unor buni specialişti care însă au dosare de cadre nesatisfăcătoare[196]. La 22 septembrie 1962, Lt. Bărbat redactează prima hotărâre de închidere a dosarului individual Oprescu, care însă nu este aprobată[197]. Potrivit comentariilor olografe de pe marginile filelor rezultă că hotărârea nu este aprobată din cauză că agentul „Lucian Oprea" este suspectat de nesinceritate iar materialele furnizate de el nu sunt credibile[198]. De altfel, formularul tipizat al hotărârii de închidere nici nu este complet, fiind păstrată doar prima filă, în care sunt enumerate mijloacele informative folosite în acţiune şi caracterul materialelor compromiţătoare din dosar[199]. Acţiunea informativă rămâne deschisă, dosarului fiindu-i adăugate până la finalul anului încă şase note informative date de agenţii Securităţii.

Tot în data de 22 septembrie 1962, „Popescu Ion"/Marin Nicolau-Golfin[200] dă o notă despre propunerea monografiei Grigorescu pentru Premiul de Stat[201]. Agentul informează că Emil Condurachi i-a povestit cum a fost rugat de Andrei Oţetea să facă un referat favorabil acestei lucrări. Potrivit agentului, Oţetea vrea să aranjeze premierea volumului în semn de recunoştinţă pentru încadrarea soţiei sale la Institutul lui Oprescu, deşi aceasta „habar nu are de istoria artei"[202]. Problema este că Oprescu este autor doar cu numele, toată lumea ştiind că volumul este de fapt scris de Remus Niculescu, condamnat la închisoare pentru şapte ani. De aceea Condurachi este speriat să nu se compromită redactând un referat pozitiv pentru o carte scrisă de un „duşman al poporului". „Popescu Ion" crede că, la presiunea lui Daicoviciu, Emil Condurachi va redacta până la urmă referatul. Agentul concluzionează: „După părerea mea şi cunoscînd sigur că volumul amintit este scris de NICULESCU REMUS, socot că premierea nu poate avea loc, fiindcă adevărul este cel relatat de CONDURACHI"[203]. Pentru clarificarea acestor aspecte, Lt. N. Nimara îi cere agentului „Oprea Lucian" o notă de lămurire. La 15 decembrie 1962, agentul explică faptul că monografia Grigorescu are două volume. Primul urma să îi revină lui Remus Niculescu iar cel de-al doilea profesorului Oprescu, lucru care s-a şi întâmplat. După arestarea şi condamnarea lui Niculescu, editura a pus problema publicării monografiei doar sub numele lui Oprescu. Pentru asta, Oprescu a redactat din nou capitolele lui Niculescu, volumul al doilea rămânând opera exclusivă a profesorului, atât ca documentare, cât şi ca redactare[204]. Dintr-o notă a lui „Zola" din 26 decembrie 1962, aflăm că, până la urmă, monografia Grigorescu nu a fost premiată iar Oprescu a suferit din cauza aceasta[205]. Câteva luni mai târziu, agentul „Vasile Oprea" informează cu privire la tensiunile dintre G. Oprescu şi Virgil Vătăşianu, şeful secţiei de istoria artei de la Filiala Cluj a Institutului de Istoria Artei[206]. Oprescu este nemulţumit din cauză că Vătăşianu a fost premiat cu premiul de stat, iar el nu, „cu toate că desfăşoară o muncă asiduă de îndrumare a lucrărilor şi cercetărilor de istoria artei", sugerând că dacă Vătăşianu n-ar fi rudă cu Constantin Daicoviciu, Condurachi şi Tudor Bugnariu „nu şi-ar permite comportarea uneori ireverenţioasă şi neacceptarea observaţiilor pe care dânsul (Oprescu, *n.n., I.A.*) i le face câteodată"[207].

---

195 *Ibid.*, f. 48.
196 *Ibid.*, f. 49.
197 *Ibid.*, f. 41–43.
198 *Ibid.*, f. 41–42.
199 *Ibid.*, f. 42. Mijloacele informative au constat în folosirea agenţilor „Zola", „Şerban", „Aurel Ionescu", „Silvian" (probabil „Silviu") „Vlad Ion", „Săndulescu Maria". Materialele compromiţătoare constau în: sprijinirea elementelor duşmănoase pentru încadrare în Institutul de Istoria Artei, poziţionarea împotriva interpretării marxiste a artei, criticarea condiţiilor oferite de regimul democrat studierii şi conservării artei, folosirea colecţiei de artă pentru obţinerea de avantaje
200 Id., Fond Reţea, dosar 45417, f. 11. Angajament semnat în 27 noiembrie 1960.
201 Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 45–47.
202 *Ibid.*, f. 46.
203 *Ibid.*, f. 47.
204 *Ibid.*, vol. 2, f. 44.
205 *Ibid.*, f. 48.
206 *Ibid.*, f. 58–59.
207 *Ibid.*, f. 58.



Fig. 15. Vigil Vătăşianu, I.I.A.G.O.

La 19 decembrie 1962, Lt. Bărbat redactează o notă de stadiu a acțiunii informative individuale „Cercetătorul"[208] şi hotărârea de închidere a acesteia[209]. Rezumând acțiunea informativă, începută în 1957 ca acțiune de verificarea a grupului „Cercetătorii", ofițerul enumeră principalele concluzii ale urmăririi: Oprescu sprijină „elemente duşmănoase" în Institut, critică marxismul în artă, face donații cu scopul cultivării prestigiului personal. Cu toate acestea „Lucian Oprea" relatează că în ultima vreme Oprescu a avut accese de simpatie pentru regimul comunist, spunând: „comunismul este singura filozofie care aplicată, poate să hrănească milioane de oameni"[210]. Lt. Bărbat concluzionează că singura sarcină potrivită pentru această acțiune informativă este influențarea lui Oprescu pentru ca la şedințele şi întâlnirile cu diverşi oameni de artă să fie mai precaut în declarații şi cuvântări. Ofițerul încheie nota scriind că luarea de măsuri împotriva lui Oprescu sau prelucrarea acestuia nu vor avea rezultate deoarece profesorul este „încăpățânat în concepțiile sale iar o demascare este inoportună în urma înaltei aprecieri care s-a dat activității sale"[211]. Închiderea dosarului „Cercetătorul" era motivată de faptul că „individul nu desfăşoară o activitate duşmănoasă organizată", fiind doar încăpățânat, trăsătură de caracter ce i s-a accentuat odată cu vârsta[212]. Deşi abaterile sale sunt cunoscute de către conducerea Academiei, este lăsat la conducerea Institutului „datorită competenței sale profesionale şi a popularității de care se bucură". De asemenea, după decorarea cu Steaua R.P.R., cl. I şi apariția volumului omagial, Oprescu pare să-şi fi schimbat atitudinea față de regim. Lt. Bărbat propune continuarea acțiunii de influențare prin agentul „Lucian Oprea" şi clasarea dosarului „Cercetătorul". Propunerea este aprobată[213]. Cu toate acestea, până la emiterea notei de clasare, în ultimele zile ale lunii decembrie, sunt ataşate la dosar încă trei note informative date de agenții „Zola", „I. Dragomir" şi „Leonid"[214].

[208] *Ibid.*, vol. 1, f. 188–195
[209] *Ibid.*, f. 214–217.
[210] *Ibid.*, f. 190.
[211] *Ibid.*, f. 191.
[212] *Ibid.*, f. 216.
[213] *Ibid.*
[214] *Ibid.*, vol. 2. f. 61. În data de 26 decembrie, agentul „Leonid" informează Securitatea cu privire la un articol din 1929, apărut în revista *Museion*, în care a fost publicată o fotografie a lui G. Oprescu împreună cu Konrad Adenauer. Fotografia, alături de traducerea articolului sunt ataşate la dosar, ambele documentând *Expoziția Internațională de mulaje de la Köln*, organizată de Oficiul Internațional al Muzeelor.

„Zola” informează cu privire la comportamentul lui G. Oprescu față de angajații Institutului şi de membrii organizației de sindicat[215]. Potrivit agentului, Oprescu se comportă „ca un monarh autocrat, care se ştie inamovibil şi intangibil, permițându-şi orice”[216]. Şi-a donat casa-muzeu Academiei R.P.R., cu condiția să fie angajat custode Radu Ionescu, nepot al lui Constantin Ionescu-Mihăeşti. Radu Ionescu depinde material în totalitate de profesor, „care-l tiranizează cu forța cu care un soț bătrân şi acru îşi gelozează femeia tânără şi fără resurse materiale proprii, în piesele de teatru cu aceste teme”[217]. Oprescu se face vinovat şi de transgresiuni organizatorice. Spre exemplu, în cursul unei şedințe de analiză a muncii profesionale şi sindicale în care cercetătorii tineri o criticau pe Amelia Pavel, profesorul a intrat, fără drept, şi a spus că în Institut conduce directorul şi că nu permite răspândirea „bîrfelilor” cerând să li se pună capăt[218]. Conform lui „Zola”, Oprescu a dovedit o atitudine de „duşmănie față de spiritul democrației sindicale, pe care n-o înțelege şi ale cărei aspecte exterioare nici măcar nu-şi mai dă acum osteneala să le păstreze”[219]. În încheierea notei informative, Lt. Col. de Securitate A. Olimpiu observă că deşi acțiunea informativă asupra lui Oprescu a fost închisă, aceste se menține în continuare pe o poziție duşmănoasă care este sesizată şi de alți agenți[220].

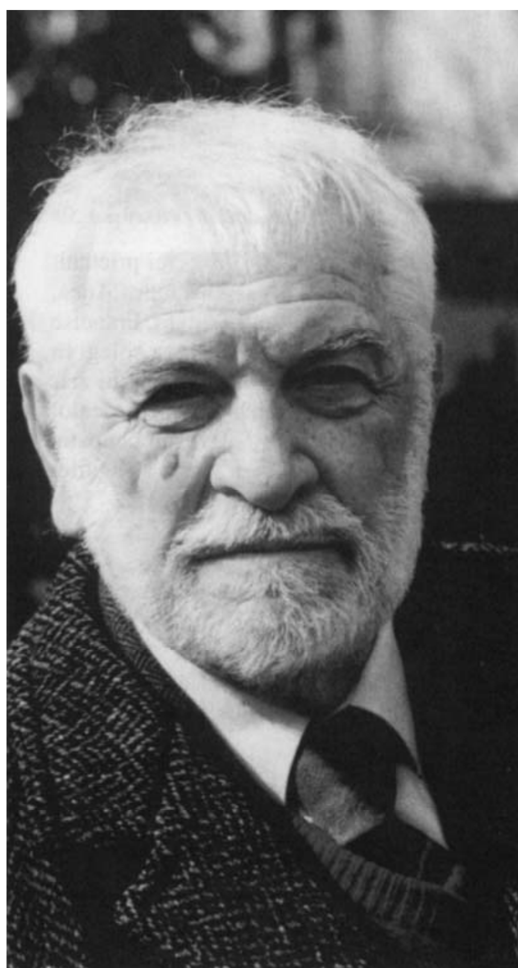


Fig. 16. Raoul Şorban, I.I.A.G.O.

În 29 decembrie 1962, agentul „I. Dragomir” furnizează o notă în care relatează o discuție purtată în 22 decembrie cu G. Oprescu şi M. Popescu despre editarea volumului de scrieri despre artă semnate de Tonitza[221]. Referindu-se la munca editorului, adică a agentului „I. Dragomir”, Oprescu critică folosirea sintagmei „burghezo-moşierime” şi spune că este incorectă afirmația potrivit căreia aceasta a frânat

[215] *Ibid.*, f. 48–52.
[216] *Ibid.*, f. 48.
[217] *Ibid.*
[218] *Ibid.*, f. 50–51.
[219] *Ibid.*, f. 51.
[220] *Ibid.*, f. 52.
[221] *Ibid.*, f. 46–47.

dezvoltarea culturii şi artei în România. Oprescu continuă, sugerând că măcar prudenţa ar trebui să îl facă pe „I. Dragomir" să fie mai reţinut, viitorul putând rezerva surprize precum revenirea la putere a „burghezo-moşierimii". Profesorul adaugă faptul că înţelege nevoia de a face concesii regimului, dar cu moderaţie: „iată de exemplu cazul lui MIRCEA POPESCU: crede oare sursa („I. Dragomir", *n.n., I.A.*) că MIRCEA POPESCU nu e nevoit să scrie şi să manifeste adesea opinii, să ia unele poziţii împotriva convingerilor sale? Se întîmplă să fie chemat «undeva» unde i se dau anumite «directive» cu care desigur nu este de acord, dar pe care trebuie să le respecte. Dar din propria lui iniţiativă, MIRCEA POPESCU nu se dă la burghezo-moşierime"[222]. Prin urmare, Oprescu îl sfătuieşte pe „I. Dragomir" să renunţe la excesul de zel în demascarea „burghezo-moşierimii", dacă vrea să devină colaborator permanent al Institutului de Istoria Artei. Lt. Col. Olimpiu notează în concluzii că trebuie „să se stabilească care sînt «adevăratele» convingeri politice ale lui MIRCEA POPESCU director adjunct al aceiaşi instituţie"[223]. Indiferent de comentariile ofiţerului Olimpiu, în ultima zi a anului 1962, este emisă nota de clasare a dosarului şi se dispune păstrarea sa la arhiva Serviciului „C", evidenţe, deoarece urmăritul „nu desfăşoară activitate duşmănoasă angajată". În schimb, acesta va fi menţinut în evidenţa elementelor duşmănoase[224].

După emiterea hotărârii de închidere şi de clasare, în intervalul 1963–1967, dosarul lui G. Oprescu continuă să primească o serie de note informative, adrese şi corespondenţă interceptată. Acestea nu apar în urma trasării unor noi sarcini sau a redeschiderii acţiunii informative, ci vin din inerţia muncii de agentură. Informările sunt date de agenţi cu sarcini pe lângă alte persoane, uneori fără legătură cu Oprescu iar profesorul apare ca personaj colateral, nefiind vizat direct. În decembrie 1962, „Victor" dă o notă informativă despre verificările pe care le face Academia în legătură cu monografia Grigorescu[225]. În urma unui control financiar intern din 1959, s-a găsit o situaţie neclară la Institutul de Istoria Artei. *Monografia N. Grigorescu* scrisă de R. Niculescu şi G. Oprescu, trecută în planul de lucru al Institutului, fusese angajată cu titlu schimbat – *Catalogul operei lui N. Grigorescu* – şi la Editura Academiei R.P.R., şi la Editura de Arte Plastice/ Meridiane iar R. Niculescu a primit aconturi substanţiale din drepturile de autor. Acest lucru nu a fost legal, pentru că, lucrarea fiind înscrisă în planul de lucru al Institutului, cercetătorul era deja plătit prin salariu pentru această muncă şi nu mai avea dreptul la o plată suplimentară. În problema responsabilităţii lui Oprescu vizavi de această neregulă, comisia instituită de conducerea Academiei a concluzionat că Oprescu, „om în vârstă, cu mari merite ştiinţifice, fusese fie indus în eroare de colaboratorul său, fie nu cunoştea toate dispoziţiile legale cu privire la salarii şi la drepturi de autor", vina aparţinând exclusiv lui R. Niculescu[226].

În aprilie 1964, Direcţia a II-a, contraspionaj, trimite Direcţiei a III-a, informaţii interne, o adresă prin care face cunoscută o discuţie dintre Oprescu şi cetăţeanul englez Johnstone K., aflat în vizită în R.P.R., în cadrul căreia profesorul s-a interesat de motivele pentru care nu se redeschide biblioteca engleză din Bucureşti[227]. Ofiţerul care a redactat textul subliniază faptul că „biblioteca engleză a fost închisă la cererea statului nostru, fiind folosită ca un loc de propagandă occidentală". În plus, cere Direcţiei a III-a date despre G. Oprescu, având în vedere faptul că, recent, a avut contacte cu diverşi diplomaţi străini. La 30 aprilie, Direcţia a III-a răspunde: „Acad. Oprescu Gheorghe, directorul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R., este luat în evidenţă la cap. II activi, deoarece a fost membru al Asociaţiei Amicii SUA şi a făcut parte din comitetul de conducere al Asociaţiei Româno-Olandeze. De asemenea, după 23 August 1944, a avut manifestări duşmănoase motiv pentru care a fost urmărit în acţiune informativă. Materialele fiind de mică importanţă, acţiunea a fost închisă şi elementul este luat în evidenţă. În prezent, nu este semnalat cu probleme deosebite"[228].

Ultimele trei note informative despre G. Oprescu apar după o pauză de mai mult de doi ani. În aprilie 1965, o sursă neidentificată a Securităţii informează cu privire la şedinţa de la Institutul de Istoria Artei, ţinută după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, în care „Oprescu n-a fost pregătit să vorbească şi s-a bîlbîit într-o improvizaţie"[229]. La 21 iulie „Mircea Vasilescu" informează că, în ciuda vârstei de 85 de ani, G. Oprescu vine zilnic la Institut, participă la şedinţe şi urmăreşte realizarea lucrărilor. Este ajutat de Mircea Popescu şi este respectat de cercetătorii din subordine care îi solicită sfaturi în diverse probleme ştiinţifice[230]. Ultima notă, dată

---

222 *Ibid*., f. 46–47.
223 *Ibid*., f. 47.
224 *Ibid*., vol. 1, f. 218.
225 *Ibid*., vol. 2, f. 54–57.
226 *Ibid*., f. 56.
227 *Ibid*., f. 81.
228 *Ibid*., f. 80.
229 *Ibid*., f. 20.
230 *Ibid*., f. 19.

în 23 august 1965, îi aparține lui „I. Dragomir", care repetă câteva informații pe care le știe de la Petru Comarnescu. Aflat în București pentru documentarea monografiei Brâncuși, istoricul Sidney Geist a discutat cu Oprescu, pe care l-a întrebat de ce l-a criticat pe Brâncuși iar Oprescu a răspuns că nu a făcut-o din convingere, „ci din «poruncă», din «interesele de propagandă ale partidului», că partidul «i-a ordonat» să-l înjure pe BRÂNCUȘI. Acum însă, când nu-i mai este interzis să-l laude pe BRÂNCUȘI, îl elogiază"[231].

În intervalul 1963–1966, Serviciul F de interceptare a corespondenței trimite Direcției a III-a, informații interne o serie de scrisori dintre G. Oprescu și diverși cetățeni din străinătate[232]. În cele din urmă, la 14 mai 1966, Direcția a III-a, informații interne, emite hotărârea de trecere în evidență pasivă a lui G. Oprescu[233]. După acest moment, la dosar sunt atașate încă două file: un rezumat al unei scrisori interceptate[234] și o notă informativă[235].



Fig. 17. Comisia de Expertiză și Inventariere a bunurilor artistice ale Casei Regale, ianuarie 1948, BAR (din stânga, primul rând, Aurel Bauh, G. Oprescu, Teodora Voinescu, rândul al doilea K.H. Zambaccian, Radu Bogdan, ultimul rând Emil Condurachi, Edgar Papu, Costin Ioanid).

[231] *Ibid*., f. 43.

[232] *Ibid*., f. 21–26 și f. 69–75. Într-o scrisoare din noiembrie 1963, Eugen Drăguțescu îi cere lui Oprescu monografiile unor artiști români pentru a le include în Enciclopedia italiană la care lucrează. Adaugă că îi pare rău că nu îl întâlnește pe Oprescu la congrese în străinătate. În decembrie 1963, Oprescu îi scrie lui Günther Ott propunându-i o colaborare la revista în limbi străine a Institutului de Istoria Artei. Îl avertizează însă că statul român este socialist iar concepțiile despre artă în România nu se potrivesc cu cele de la Bonn. Günther Ott îi răspunde câteva zile mai târziu, spunând că este de acord cu colaborarea și propune câteva subiecte pe care le-ar putea trata. Pe parcursul anului 1965, sunt interceptate 3 scrisori primite de Oprescu de la Marthe Pelletier, Henri Focillon și Ivonne Chalmers Wright. Marthe Pelletier îi returnează lui Oprescu câteva fotografii și-i mulțumește pentru cărțile trimise. Focillon îi scrie că a fost vizitat de o cercetătoare română de la Institutul de Istoria Artei, „dar n-am îndrăznit s-o întreb, deși am vrut s-o întreb de ce scumpul meu bătrîn prieten nu mai poate trece granița".

[233] *Ibid*., f. 16.

[234] *Ibid*., f. 82. La 4 iunie 1966, Oprescu îi scrie lui Olive Bond-Boby că a fost fericit să-l revadă pe Louis Hautecœur. Era probabil vorba despre o vizită a lui Hautecœur la București. Oprescu spune că a făcut tot posibilul ca acesta să se simtă bine și că cele trei conferințe ale sale au fost foarte frumoase și utile.

[235] *Ibid*., f. 18. Numele profesorului apare întâmplător în nota din 2 februarie 1967 a agentului „Trandafir Grigore" despre Max Guy, profesor la școala superioară de petrol și motoare din Paris, care a avut contacte cu Emil Condurachi și G. Oprescu în timpul vizitei sale de la București din luna ianuarie

Parcurgând documentele păstrate în arhiva Securității pe numele lui Oprescu şi ale colaboratorilor săi, ni se conturează portretul unui personaj autoritar, dificil, sceptic față de noua ordine socială, dar conştient de concesiile pe care trebuie să le facă regimului. Ilustrative sunt episoadele în care Oprescu îi reproşează lui Frunzetti că nu înțelege angajamentele făcute pentru a sluji Institutul şi cel în care îi explică agentului „Dragomir"/Raoul Şorban că trebuie să ştii până unde să mergi cu obediența, dar să rămâi precaut pentru că oricând se pot schimba lucrurile. Compromisurile ideologice şi acceptarea în Institut a unor oameni impuşi de partid, erau aşadar *quid pro quo*-ul în urma căruia G. Oprescu putea ține în serviciu numeroşi cercetători cu dosare proaste. Revelatoare în acest sens sunt mărturiile lui Alexandru Paleologu, Adinei Nanu şi Marcelei Focşa, care confirmă că „politica de cadre" a lui Oprescu era una deliberată şi atent gândită. Adina Nanu rememorează anii de colaborare cu profesorul din cadrul Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" şi Galeriei de Artă Universală de la Muzeul de Artă. Reflectând asupra concesiilor ştiințifice făcute de profesor, doamna Nanu explică: „În fond, era un om cumsecade... A fost menajat de conducerea comunistă pentru că era cunoscut în străinătate (lucrase la Liga Națiunilor), iar concesiile pe care le-a făcut regimului mi se par acum un sacrificiu personal care i-a permis să angajeze şi să ocrotească la Institutul de Istoria Artei al Academiei pe mulți tineri de valoare persecutați, ca Toto Enescu, Remus Niculescu şi mulți alții, care au supraviețuit astfel, continuându-şi activitatea de cercetare"[236]. Marcela Focşa, etnograf şi muzeograf, specialistă în artă populară, a lăsat o mărturie prețioasă despre afecțiunea pe care G. Oprescu le-o purta colaboratorilor săi. Ca muzeograf la Muzeul de Artă Populară în perioada 1945–1952, doamna Focşa a lucrat cu Oprescu şi Teodora Voinescu. De asemenea, a făcut parte din Comisia de expertiză şi inventariere a bunurilor artistice ale casei regale, aflându-se în subordinea Teodorei Voinescu. Într-un interviu din 2001 luat de sociologul Zoltán Rostás, Marcela Focşa îşi amintea de profesor astfel: „Oprescu era foarte afectuos. El, cum să spun, el nu arăta cât era de afectuos, şi cât de mult îşi iubea colaboratorii. [...] Teodora Voinescu a fost arestată doi ani de zile, dintr-o prostie. Pentru că nişte colegi de-ai ei au denunțat-o la Securitate că vorbeşte, că nu ştiu ce, că nu ştiu cum. [...] Dar, în sfârşit. După doi ani, nu s-a întâmplat nimica, a revenit la Institut. Şi Oprescu, când a întâlnit-o prima dată, a luat-o în brațe, şi a sărutat-o ca pe un copil al lui. Şi a zis: «vai, ce bine îmi pare că te-ai întors!» Era foarte afectuos, dar nu arăta"[237]. Alexandru Paleologu evocă şi el această latură a lui G. Oprescu, în interviurile cu Stelian Tănase. Povestind episodul ieşirii din închisoare şi întoarcerii în Institut, el spunea: „După ce am ieşit şi s-a aflat, ne-a vizitat d-na Musicescu, care era cercetătoare la Institutul de Istoria Artei. Zice: profesorul a aflat că eşti eliberat şi te cheamă la institut. Profesorul era George Oprescu. Acolo m-am revăzut cu foştii colegi, bucurie. Profesorul mă ia în brațe şi începe să plângă. Era un tip cam ciufut, dar foarte sentimental. Acum, zice, te duci la Dumitrescu-Mitocanu' şi-i spui să-ți facă formele să te angajez la Institut. M-am dus la Mitocanu' (şeful cadrelor de la Academie), aşa repede a făcut ce trebuia, şi a treia zi eram cercetător la Institutul de Istoria Artei, unde era deja Toto Enescu şi Remus Niculescu care veniseră cu primul lot de eliberați"[238].

Având în vedere toate acestea, se conturează întrebarea, care rămâne una deschisă pentru cercetări viitoare, cum a reuşit profesorul Oprescu să-şi păstreze influența şi să-şi permită în permanență nişte atitudini şi acțiuni ce par să fi fost deosebit de riscante? Strategia donațiilor către Academie şi primirea în Institut a unor cadre comuniste nu pot fi decât o parte din explicație.

Lărgirea perspectivei

Natura birocratică şi derularea, pe alocuri nearticulată, a muncii lucrătorilor din Securitate, a făcut ca unele materiale informative relevante pentru urmărirea lui Oprescu, obținute în cadrul altor acțiuni, să nu fi fost niciodată trimise ofițerului responsabil de urmărirea profesorului. Şi asta pentru că uneori ofițerii urmăreau doar îndeplinirea formală a unor cote şi planuri de măsuri. Desigur, în ciuda acestei aparente blazări birocratice, rezultatele acțiunilor Securității erau devastatoare atunci când erau folosite ca materiale de constrângere, pretexte pentru arestări sau când apăreau ca dovezi în procese politice. Demersul de completare a profilului lui Oprescu cu informații relevante extrase din alte dosare reclamă o cercetare minuțioasă şi de lungă durată în arhivele

[236] Adina Nanu, *Călătorie în jurul casei mele*, 2014, p. 38–42.
[237] Zoltán Rostás, *Marcela Focşa [extras din interviul publicat în Sala luminoasă, partea a II-a]: „Greu să spui că este numai negru sau numai alb"*, <http://www.cooperativag.ro/marcela-focsa-partea-a-doua-sala-luminoasa> accest în 17.07.2017.
[238] Stelian Tănase, *op. cit.*, p. 430–431.

Securității. Plecând de la datele biografice cunoscute despre G. Oprescu, am delimitat cercul colaboratorilor şi prietenilor foarte apropiați ai profesorului, însă treptat, odată cu citirea dosarelor, cercul s-a lărgit[239]. Pe măsură ce documentarea în arhivele C.N.S.A.S. se extinde, iese la iveală realitatea cotidiană a anilor 1950–1960 şi atmosfera pe care prezența insidioasă a Securității o întreținea în cercurile intelectuale. Aproape toți cercetătorii din Institutul de Istoria Artei erau verificați sau urmăriți, o parte din ei erau foşti sau viitori deținuți politici, iar alții erau agenți ai Securității cu angajamente de informator. Desigur, categoriile se puteau suprapune, o singură persoană putând fi în acelaşi timp şi urmărit şi informator, de unde şi puterea extraordinară a Securității asupra unor oameni care aveau totul de pierdut.



Fig. 18. Radu Ionescu, I.I.A.G.O.

Informații prețioase despre destinul donației Oprescu după moartea profesorului sunt oferite de câteva note informative găsite în dosarul de rețea al lui Radu Ionescu/„(Iancu) Saşa"[240]. „Saşa" informează cu privire la modul în care au fost îndeplinite prevederile testamentare ale lui G. Oprescu, care şi-a donat aproape întreaga avere Academiei, numită legatară universală[241], după cum urmează: casa-muzeu din

[239] Am consultat următoarele dosare: Radu Bogdan, Theodor Enescu, Vasile Florea, Ion Frunzetti, Radu Ionescu, Constantin Ionescu-Mihăeşti, Ionel Jianu, Marin Nicolau Golfin, Remus Niculescu, Alexandru Paleologu, Amelia Pavel, Eugen Schileru, Raoul Şorban, Virgil Vătăşianu, Simion Alterescu, Mihai Berza, Barbu Brezianu, Emil Lăzărescu, Mircea Popescu, Heinz Stănescu, Cornelia Ştefănescu, Teodora Voinescu.

[240] A.C.N.S.A.S., Fond Rețea, dosar 302877. Radu Ionescu a fost recrutat de Securitate în noiembrie 1962 prin metoda constrângerii „pe linia abaterii de inversiune sexuală" (vol. 1, f. 2–12). Semnează un prim angajament la 21 noiembrie 1962 şi un al doilea în 30 septembrie 1971, luându-şi numele conspirativ „Saşa", obligându-se, într-o primă fază, să demaşte persoane cu orientare homosexuală din cercul său de cunoscuți, fiind mai târziu însărcinat cu urmărirea unor diplomați americani şi britanici (vol. 1, f. 4–6). Rămâne agent al Securității până în 1989, cu note informative date lună de lună despre cetățeni străini, artişti şi critici români, fiind uneori recompensat băneşte în preajma zilei sale de naştere (vol. 1, f. 29, 34–35, 37, 66, 86, 103).

[241] Alin Ciupală, *Testamentul*.... Varianta testamentului lui G. Oprescu, pe care o avem în acest moment la dispoziție, este, după cum observă Alin Ciupală, o variantă de lucru a documentului. Datarea dublă, 29 septembrie 1958 şi aprilie 1962, pare a confirma unele din spusele informatorilor lui Oprescu, care semnalau faptul că profesorul anunța în mod strategic donații de opere de artă în scopul întăririi poziției şi influenței sale în Academie. Anii 1958 şi 1962 corespund unei perioade dificile, premergătoare şi imediat următoare, arestărilor şi condamnărilor unora dintre colaboratorii şi apropiații profesorului: Radu Ionescu, Teodora Voinescu, Mihai Rădulescu, Alexandru Paleologu, Theodor Enescu, Remus Niculescu. Ca urmare a condamnărilor din 1960, se

Bucureşti, cu tot cu tablouri, statui şi covoare, casa din Câmpulung Muscel, colecţia de 10 000 de desene şi stampe şi colecţia de volume preţioase în ediţii princeps pentru Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei, alte 3.000 de volume pentru biblioteca Institutului de Istoria Artei[242]. Condiţiile donaţiei erau ca Radu Ionescu să rămână custode al casei-muzeu din Str. Dr. Clunet şi menţinerea în serviciu a îngrijitorilor caselor din Bucureşti şi Câmpulung[243]. În septembrie 1969, la o lună după dispariţia profesorului, „Saşa" semna o notă informativă despre succesiunea G. Oprescu[244]. El povestea că a doua zi după decesul profesorului, locuinţei i-a fost aplicat sigiliul asigurator, care „avea drept obiect asigurarea [...] masei succesorale reprezentată prin obiecte personale şi casnice", şi „nu a fondului muzeal catalogat, inventariat, şi preluat cu forme în regulă de conservatorul său"[245]. Problema semnalată de „Saşa" era că în ciuda prevederilor testamentare, potrivit cărora o parte din operele grafice din colecţia de 10 000 de piese urma să fie selectată de profesor pentru a fi păstrată şi expusă în casa memorială, oficiul juridic al Academiei a decis predarea întregii colecţii Cabinetului de Stampe. Mai mult, succesiunea nici nu fusese deschisă oficial şi totul s-a desfăşurat fără înştiinţarea executorilor testamentari[246]. Decizia Academiei, luată prin secretarul tehnic Pavelescu, a fost ca întreaga colecţie să fie predată, lucru pe care „Saşa", în calitate de custode al colecţiei, l-a făcut. „Argumentului meu că 1 500 de piese trebuie să rămână la Muzeu i s-a răspuns că Profesorul nefăcând selecţia juridic înseamnă că a renunţat la ea". Concluzia lui Ionescu este că prin lipsa acestor piese de artă grafică, muzeul nu mai reflectă personalitatea colecţionarului, „în schimb întreaga colecţie a fost literalmente îngrămădită la Cabinetul de Stampe al Academiei – unde spaţiul lipseşte [...] – şi unde nimenea, niciodată nu vine să consulte desene străine, în timp ce la muzeu [...] foarte mulţi vizitatori voiau să vadă desenele străine"[247].

Dosarul în care G. Oprescu figurează cel mai proeminent este cel al lui Constantin Ionescu-Mihăeşti, bun prieten al profesorului încă din adolescenţă. Cei doi au avut destine similare: cariere înfloritoare în anii 1930–1940, membri în comisii ale Ligii Naţiunilor[248], relaţii diplomatice în occident, integraţi apoi în sistem de regimul comunist ca directori de institute. Amândoi au fost urmăriţi de Securitate şi s-a căutat recrutarea colaboratorilor lor pentru a deveni informatori. Dosarul lui Ionescu-Mihăeşti este substanţial mai mare decât cel al lui Oprescu, mai ales pentru că timp de doi ani în locuinţa sa a funcţionat tehnica operativă, notele cu transcrierile discuţiilor din casă întinzându-se pe sute de file. Arhiva C.N.S.A.S. păstrează pe numele lui Constantin Ionescu-Mihăeşti un dosar informativ, ce cuprinde două volume, care împreună au aproximativ 770 file[249]. Acţiunea informativă Ionescu-Mihăeşti, a precedat-o cu mult pe cea a lui G. Oprescu, fiind deschisă în martie 1951[250] şi întinzându-se pe o perioadă de doi ani şi jumătate, până în octombrie 1953[251], când s-a emis hotărârea de clasare a acţiunii, cu menţinerea lui Constantin Ionescu-Mihăeşti în evidenţa operativă[252]. Dosarul a fost clasat, deşi profesorul a fost scos din evidenţa operativă doar după decesul său din anul 1962[253]. Motivele care au stat la baza urmăririi lui Constantin Ionescu-Mihăeşti erau asemănătoare cu cele care au dus la urmărirea prietenului său, Oprescu. Era vorba, în primul rând, de relaţiile cu oameni de ştiinţă şi diplomaţi străini[254]. În motivaţia deschiderii acţiunii informative sunt invocate studiile sale în Statele Unite ale Americii, legăturile cu Institutul Pasteur din Paris şi cu reprezentanţi ai legaţiilor SUA, Angliei şi Franţei din România. Urmau originea socială nesănătoasă – fiu de moşier – şi situaţia rudelor – sora care trăia în Bagdad iar fiul ei era arestat[255]. De asemenea, în rândul apropiaţilor care îl vizitau zilnic

---

poate ca testamentul din 1962 să fi fost o tentativă, fără sorţi de izbândă, a lui Oprescu de a face ca cei aflaţi în închisoare să fie eliberaţi. Ştim, din nota informativă a Getei Weismann (Id., Fond Informativ, dosar 3608, vol. 1, f. 154), că donarea casei din Str. Dr. Clunet era cunoscută încă din 1949, însă probabil că a fost formalizată legal abia în 1962.

242 *Ibid*., p. 156–157.

243 *Ibid*., p. 158.

244 A.C.N.S.A.S., Fond Reţea, dosar 302877, vol. 2, f. 5–9.

245 *Ibid*., f. 5.

246 *Ibid*., f. 5–6.

247 *Ibid*., f. 7–8.

248 *Ibid*., f. 1. Ionescu-Mihăeşti a fost membru în Comisia Internaţională de Bibliologie şi Bibliografie.

249 A.C.N.S.A.S, Fond Informativ, dosar 380454.

250 *Ibid*., vol. 1, f. 52.

251 *Ibid*., f. 735.

252 *Ibid*., f. 740.

253 *Ibid*., vol. 2, f. 1.

254 *Ibid*., vol. 1, f. 735.

255 *Ibid*., f. 735.

erau semnalate câteva „elemente reacționare”, printre care și G. Oprescu[256]. Materialele informative obținute în cadrul acțiunii au fost obținute în cea mai mare parte de la informatorul „Buzescu”, din supravegherea prin ascultări la domiciliu prin sursa „K.2” şi din filaje. Domiciliul lui Constantin Ionescu-Mihăeşti a fost ascultat pe tot parcursul acțiunii informative, în anii 1951–1953 iar, timp de două săptămâni, în aprilie 1953, profesorul Ionescu-Mihăeşti a fost filat. Au existat şi câteva tentative eşuate de recrutare a unor colaboratori ai săi de la Institutul Cantacuzino şi Institutul de Imunologie. Propunerea de închidere a acțiunii informative apare într-o notă de sinteză din 20 octombrie 1953 în care se concluziona că Ionescu-Mihăeşti „nu [...] desfăşoară o activitate criminală de sabotaj, spionaj sau diversiune”. Astfel, propunerea de încetare a acțiunii informative şi clasare este aprobată, iar Ionescu-Mihăeşti este păstrat în evidență pe obiectiv, fiind probabil vorba de Institutul de Imunologie[257].

În dosarul informativ Constantin Ionescu-Mihăeşti, G. Oprescu apare ca personaj secundar. Discuțiile dintre Oprescu şi Ionescu-Mihăeşti, soția şi prietenii săi sunt redate în note furnizate de „Buzescu” şi „K.2”. De asemenea, Oprescu este surprins de filajul din aprilie 1953[258]. Profesorul lua aproape zilnic prânzul sau cina la familia Ionescu-Mihăeşti, prilej pentru conversații şi polemici. În toate discuțiile ascultate de Securitate, Oprescu este dezinvolt şi nu pare să se abțină de la nici un comentariu, fapt care atrage atenția ofițerilor. El vorbeşte despre cenzura corespondenței[259], despre arestări[260], despre avioanele cu reacție[261], motive pentru care, în 17 septembrie 1951, se cere identificarea lui Oprescu[262]. D.G.S.S. trimite fişa lui Oprescu abia în aprilie 1952[263]. Între timp, profesorul apare constant în notele care rezumau conținutul discuțiilor purtate în casa Ionescu-Mihăeşti, mai ales a celor despre problemele politice, interne şi internaționale. Era un obicei ca în cadrul acestor discuții Oprescu să îi pună la curent pe ceilalți cu privire la cele mai recente ştiri difuzate la Radio Londra[264]. Aceste informații nu ajung niciodată în dosarul lui G. Oprescu. La fel cum nu ajung nici cele legate de pachetul pe care Oprescu l-a primit din străinătate[265].

Fisa biografică a lui Oprescu din aprilie 1952 conține un amestec de informații verificate şi neverificate, unele din ele fiind în mod clar eronate, începând chiar cu prima pagină, unde sub numele profesorului apare ocupația de „pictor”[266]. Potrivit acestei fişe, „Sub domnia lui Carol al II-lea a fost oarecum suspectat şi ținut deoparte. Acesta chiar a refuzat să semneze decretul prin care OPRESCU GHEORGHE era numit profesor la Universitatea din Bucureşti”[267]. Sunt enumerate apoi funcțiile deținute de profesor după august 1944: decan al Facultății de Litere până în 1946, apoi director general al Muzeului Național, până în 1948, „când a fost trecut ca director al Pinacotecii Universale dela Muzeul din Palatul Republici. Ca preşedinte al unei Comisii, a inventariat toate operele de artă de la Sinaia care formează colecția Muzeului Republicii”. „În anul 1947 a fost pensionat dela Facultate pentru limită de vârstă dar a continuat să funcționeze mai departe ca profesor. În 1948 a fost numit profesor la Catedra de Istoria Artei dela Institutul de Arhivistică, Bibliologie şi Muzeografie iar în Noembrie 1949 a fost numit profesor de istoria artei la Institutul de Artă depe lângă Comitetul pentru Artă. În urma reformării

---

[256] *Ibid*., f. 736.

[257] *Ibid*., f. 747. „1. Din materialele informative obținute dela agentură şi dela tehnico-operativă, rezultă că Prof. IONESCU MIHĂEŞTI cu sprijinul moral şi material al familiei sale DUCA ANDY (fratele, *n.n., I.A.*), LINICA IONESCU (soția, *n.n., I.A.*), GERMAINE DUCA (cumnata, *n.n., I.A.*) sau al prietenilor săi intimi (WISNER BORELY, ZAMFIRESCU MIHAI, ARISTIȚA DÂMBOVICEANU, etc.) este capabil să distrugă tulpinile de microbi cu care lucrează la Institutul de Imunologie sau să sustragă din aceste tulpini în scopul unei diversiuni. (În casa obiectivului s'au purtat asemenea discuții). 2. În perioada cât s'a dus acțiunea informativă, nu s'a stabilit că Prof. Dr. IONESCU MIHĂEŞTI desfăşoară o activitate criminală de sabotaj, spionaj sau diversiune”.

[258] *Ibid*., f. 204.

[259] *Ibid*., f. 61.

[260] *Ibid*., f. 64.

[261] *Ibid*., f. 69. În 1951, intră în dotarea Forțelor Aeriene Române primele avioane cu reacție, de producție sovietică (IAK-17 şi IAK-23)

[262] *Ibid*.

[263] *Ibid*., f. 690.

[264] *Ibid*., f. 323, f. 390, f. 650. Se pare că Oprescu făcea acest lucru cu toată lumea. O informare a lui „Zola” din 13 iunie 1960 arată că profesorul relata în mod frecvent ştirile ascultate la Radio Londra (Id., dosar 3608, vol. 1, f. 84).

[265] Id., dosar 380454, vol. 1, f. 90. „În ziua de 23 octombrie a.c., la prânz au fost la IONESCU MIHĂEŞTI profesorii: M. CIUCĂ, OPRESCU şi EFTIMESCU. Prof. OPRESCU a venit a adus un pachet în care erau 2 kgr. cafea şi nişte stofă verde pentru D-na Ionescu. OPRESCU are un prieten în America care-i trimite câte un pachet şi în acelaş (sic) pachet îi trimite şi pentru Prof. IONESCU câte ceva. [...] Întrucât IONESCU MIHĂEŞTI are acțiune informativă propunem ca să fie semnalat Serv. D. Prof. OPRESCU pe adresa căruia primeşte şi prof. IONESCU MIHĂEŞTI pachete din America”.

[266] *Ibid*., f. 690.

[267] *Ibid*., f. 691.

Academiei a fost numit academician şi director al Institutului de Istoria Artei de pe lângă Academia R.P.R.”[268]. Fişa conţine şi informaţiile din Arhiva Siguranţei, care ulterior au fost incluse şi în dosarul Oprescu. Este vorba despre legăturile acestuia cu ambasadele străine şi activitatea din asociaţiile de prietenie cu anumite state occidentale[269].



Fig. 19. G. Oprescu, portret de Aurel Bauh, c. 1950, B.A.R.

Dosarul lui Constantin Ionescu-Mihăeşti deschide câteva piste ce nu au fost niciodată urmărite de ofiţerii care s-au ocupat de acţiunile lui G. Oprescu. De altfel, ei nu au studiat relaţia profesorului cu Ionescu-Mihăeşti iar singurele dăţi când acesta apare în dosarul Oprescu au fost în 1961, în notele lui „Zola” şi în cea privind acţiunea „Cercetătorul”, când Mihăeşti era inclus într-o enumerare de elemente duşmănoase din anturajul lui Oprescu. În nota lui „Zola” era relatat faptul că Muzeul de Artă, prin M.H. Maxy, a respins recomandarea lui Oprescu de achiziţionare a unei broderii ce provenea din colecţia lui Ionescu-Mihăeşti. Lângă numele profesorului Ionescu-Mihăeşti apărea comentariul olograf al ofiţerului: „Interesant, o să verificam ce fel de prietenie, ce stă la baza ei şi să fie luat ca legătură în acţiune”[270]. Nu există indicii că verificarea ar fi fost vreodată făcută, lucru benefic pentru Oprescu, deoarece dosarul Mihăeşti avea potenţialul de a furniza o serie de informaţii compromiţătoare legate de averea sa, de rivalităţile sale profesionale şi de opţiunile ideologice, precum erau cele furnizate de „K.2.” în rezumatul discuţiei înregistrate în ziua de 13 octombrie 1952, la domiciliului lui Ionescu-Mihăeşti: „În legătură cu Oprescu, Ionescu spune că acela are depozit de aur şi că a cumpărat şi baia de aur pe care ar fi blocat-o acum, bineînţeles[271]. Ionescu afirmă că Oprescu a fost la Liga Naţiunilor 8 ani şi acolo avea franci elveţieni.

[268] *Ibid*., f. 691–692.
[269] *Ibid*., f. 693–695.
[270] Id., dosar 3608, vol. 1, f .61.
[271] Id., Fond Reţea, dosar 302877, f. 4 şi f. 110. Informaţia apare şi într-o notă a lui „Saşa Iancu”/Radu Ionescu din 15.09.1969, dată la o lună după moartea profesorului: „Ştiu că Prof. Oprescu (deţin aceasta din familie) a trimis în Anglia, printr-un

Datorită acelei situații Oprescu şi-a cumpărat o casă foarte frumoasă la Câmpulund (sic). La spusele lui Ionescu, că ar fi vrut să-şi facă o casă atunci, dar i se ceruse mult şi n'a putut, Dna. Ionescu arată că e mai bine că n'a putut. Reîntorcându-se la Oprescu, Ionescu spune că aceasta (sic) şi-ar fi cumpărat casa ieftin, cu 250.000 lei când banii nu aveau valoare. Apoi afirmația lui Ionescu că oraşul Câmpulung este un oraş care nu s'a schimbat deloc. La afirmația că oraşul Câmpulung a rămas acelaşi, cu aceleaşi obiceiuri şi moravuri, soția sa spune că nu are nici un magazin evreesc şi nici măcar un singur evreu nu este în acest oraş, însă la Mizil sunt foarte mulți evrei. În continuare, ei discută despre felul cum a făcut Oprescu rost de casa de la Câmpulung"[272]. Rezoluția olografă este de „Exploatare", însă nu există vreo dovadă că ar fi fost îndeplinită de lucrătorii de caz.

În primii ani de după instaurarea regimului comunist, G. Oprescu părea să accepte cu greu noile realități. Din punct de vedere profesional era nemulțumit din cauza precarității poziției sale de la Muzeul de Artă şi de noile directive în materie de artă şi critică. În data de 16 ianuarie 1953, soții Ionescu-Mihăeşti vorbesc despre situația lui Oprescu de la Muzeu şi relația tensionată pe care profesorul o are cu directorul, M. H. Maxy: „Ionescu arată că Maxim (sic) îl lucrează pe Oprescu că să-l dea la o parte şi Oprescu cum e impulsiv s'a apucat să-i spună acestuia că în URSS se propagă antisemitismul"[273]. Ascultările din casa Ionescu-Mihăeşti demonstrează ostilitatea lui Oprescu vizavi de imperativele ideologice. În aprilie 1953, tehnica operativă surprinde o discuție dintre G. Oprescu, Ionescu-Mihăeşti şi Mihai Zamfirescu, colaborator apropiat al lui Mihăeşti la Institutul de Imunologie: „Oprescu spune că criticii de azi analizează anumite poezii ale lui Eminescu pe care nu le găsesc compatibile cu limba şi materialismul. Oprescu consideră că criticii de azi denaturează limba şi fac caz pentru nişte lucruri neadevărate (se referă la poeziile lui Eminescu). Discută despre Perpesicius, criticul literar care a fost criticat de curând în «Scânteia» în privința poziției sale față de ultimele poezii ale lui Eminescu"[274]. Profesorul se arată nemulțumit nu numai de condiționarea ideologică a intelectualilor, ci şi de starea economică şi nivel scăzut de trai din România. În 24 iunie 1953 Ionescu-Mihăeşti şi Oprescu discută despre ştirile auzite la Radio Londra, despre Festivalul Tineretului şi despre lipsa de alimente provocată de pregătirea sa: „Oprescu spune că unii tineri din țările capitaliste care urmau să vina la Festivalul dela Bucureşti, au auzit de foametea care este în țara noastră şi nu mai vor să vină. [...] Ionescu este de părere că nu s'ar putea întâmpla acest lucru, deoarece dintre delegații şi participanții la Festival fac parte elemente democratice". Oprescu vorbeşte apoi despre comisia ONU „care a afirmat în mod oficial că România, Cehoslovacia şi Rusia se folosesc munca forțată a oamenilor. Apoi, tot Oprescu vorbind despre epidemia de paralizie ce este în Bucureşti, spune că bolile infecțioase sunt în legătură şi cu lipsa de mâncare, cum este cazul la noi"[275].

Dosarul acțiunii informative Constantin Ionescu-Mihăeşti dezvăluie o altă față a lui G. Oprescu, ce ni se arată sub protecția unui mediu familiar şi domestic, în care cei prezenți se simțeau în deplină siguranță. Aici nu îl regăsim pe profesorul Oprescu, ci pe un Oprescu liber în afirmații, conversând de la egal la egal, fără să dea indicații sau directive şi fără să intre în dispute. În casa lui Ionescu-Mihăeşti surprindem frânturi ale adevăratului şi autenticului Oprescu. Dacă materialele strânse în propriul său dosar creionează imaginea „Cercetătorului" în ochii Securității, cele din dosarul Ionescu-Mihăeşti ne lasă să îl vedem pe G. Oprescu dincolo de lupa acțiunii informative, eliberat de tiparul planurilor de măsuri şi de portretele deloc flatante ale informatorilor de mai târziu.

Urmărirea lui G. Oprescu de către Securitate vorbeşte despre modul în care aceasta, ca principal organ de represiune şi control al statului român totalitar, îl vedea pe cercetător: un potențial inamic al regimului, având puterea şi prestigiul de a coagula în jurul său un grup de opozanți, dar suficient de vârstnic şi integrat în sistem pentru a fi controlat şi chiar influențat. Intrarea în arhivele C.N.S.A.S. aduce cu sine temerea, sau

diplomat, de mult un depozit de aur. Să fie oare fostul socru al lui Remus Niculescu, bun prieten cu Profesorul? [...] Niculescu este [...] singurul în stare să prezinte datele referitoare la depozitul de bani și poate și cel de aur din străinătate". În 27 noiembrie 1974 „Saşa" revine cu o altă informare despre depozitul de bani al lui Oprescu. Agentul aminteşte că după moartea profesorului a semnalat Academiei existența la Banca Lloyd (probabil Banca Lloyd, *n.n., I.A.*), filiala din Geneva, a unui cont Oprescu, însă informația a fost ignorată. Apoi, la şapte ani după dispariția profesorului, s-a primit la muzeul din str. Dr. Clunet o scrisoare pe numele lui G. Oprescu, din care reiese că acesta continua să figureze în calitate de deponent la Banca Lloyd. „Saşa" încheie astfel nota: „Nu ştiu în ce termen se poate reclama o succesiune dar conform celor stipulate în testamentul lui George Oprescu aceşti bani revin de fapt Academiei RSR în beneficiul Muzeului pe care George Oprescu l-a fundat".

[272] Id., Fond Informativ, dosar 380454, vol. 1, f. 204.

[273] *Ibid*., f. 283.

[274] *Ibid*., f. 391.

[275] *Ibid*., f. 650.

aşteptarea, descoperirii unor dovezi ale colaborării: dosare de rețea, angajamente, sesizări, plângeri, referate, declarații, note informative. Până în momentul de față, în cazul lui G. Oprescu, nici una din aceste forme de colaborare nu a fost confirmată.

Relația lui Oprescu cu regimul nu a fost niciodată personală: nu există nici un dosar de rețea pe numele său sau vreun angajament de colaborare cu Securitatea. De asemenea, în dosarele de urmărire ale persoanelor din cercul său de cunoştințe, nu apare nici un agent cu identitate necunoscută care să corespundă profilului profesorului. În plus, profesorul nu avea un profil potrivit pentru a fi luat în analiză spre recrutare ca agent: în vârstă de 67 de ani la instaurarea regimului comunist, cu un renume internațional solid, nealiniat ideologic şi cu ieşiri din țară strict controlate doar în state comuniste, despre plecări în state capitaliste neputând fi vorba. Colaborarea lui G. Oprescu cu regimul comunist rămâne una strict instituțională, prin prisma funcțiilor deținute de acesta ca director de institut, şef de secție, şef al comisiei de achiziții din Muzeul de Artă, coordonator al organizării rețelei muzeale şi academician. Se poate vorbi, în acelaşi timp, şi de o colaborare ideologică: există texte, semnate de profesor în anii 1950–1960, cu puternice inflexiuni sovietice şi realist-socialiste. Ştim însă, din referatele redactorilor din edituri şi din anumite note informative, că G. Oprescu s-a opus în mod constant acestor tipuri de interpretări, acceptându-le cu greu şi fiind ajutat în formularea lor de persoane de încredere, precum Mircea Popescu. De altfel, Oprescu tolera cu greu textele politizate grosier, chiar şi atunci când era vorba despre colaboratorii săi din Institut. Într-un text din 1956[276], rupând cu discursul oficial, Oprescu acuză modul în care unii istorici de artă îi atribuie lui Aman convingeri şi atitudini politice pe care nu le-a avut niciodată. Era o trimitere, deloc voalată, la pasajele în care Radu Bogdan făcea din Theodor Aman un anti-burghez militant, care îi satiriza pe burghezo-moşieri în tablourile sale[277].

Colaborarea instituțională a lui Oprescu cu regimul comunist nu a fost, aşadar, una fără rezerve. Este bine documentată politica lui G. Oprescu de a angaja în Institut cercetători cu dosare proaste. Mai mult, el i-a reîncadrat pe cei care fuseseră condamnați în procese politice. Riscurile pe care şi le lua Oprescu prin sprijinirea acestora nu era mic. După cum rememorează Cornelia Pillat, arestările din Institut au fost o lovitură grea şi un avertisment dat lui Oprescu, şi intelectualilor în general[278]. Profesorul se expunea, nu numai din cauza disponibilității sale de a primi în subordine persoane discreditate de regim, ci şi din pricina orientării sale sexuale, condamnările lui Mihai Rădulescu şi Radu Ionescu în procese de moravuri fiind probabil resimțite personal de Oprescu. Spectrul închisorii plutea deasupra oricărui intelectual nealiniat ideologic iar orice punct vulnerabil putea fi exploatat. Se poate pune, prin urmare întrebarea dacă Oprescu beneficia de protecția unor „cercuri înalte", care au făcut ca acesta să nu se fi aflat niciodată într-un pericol real. Până în momentul de față, cercetarea nu a scos la iveală informații în acest sens. Rămâne însă de necontestat faptul că menținerea în serviciu a intelectualilor persecutați de regim a fost o acțiune deliberată a profesorului, fiind, în fapt, principalul său proiect organizatoric din anii 1950–1960. Faptul este confirmat chiar de documentele Securității care îl urmărea pentru „sprijinirea elementelor duşmănoase"[279].

---

[276] G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman în cultura romînească* în *SCIA*, anul III, nr. 3–4, 1956, p. 107–108.

[277] Radu Bogdan, *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie şi regimul ei politic* în *SCIA*, anul I, nr. 1–2, 1954, p. 223–226.

[278] Cornelia Pillat, *Ofrande*..., p. 279.

[279] Adresez mulțumiri pentru materialul fotografic pus la dispoziție și pentru lămuririle prețioase următoarelor persoane: Andrei Niculescu, Florica Cruceru, Mădălina Mirea, Mihaela Varga, Ioana Vlasiu, Emanuel Bădescu şi Adrian-Silvan Ionescu.

NOTE ŞI DOCUMENTE

THORVALDSEN LA BUCUREŞTI[1]

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

Abstract. *The "N. Iorga" History Institute has in possession three reliefs by Bertel Thorvaldsen (1770–1844), who was a Danish sculptor of international renown and one of the main adepts of neoclassicism. The reliefs are connected to the links which the historian Nicolae Iorga maintained with Denmark – and, in a wider perspective, with the Scandinavian countries. They were donated by the Legation of the Danish Kingdom in 1939 to the then recently established Institute for the Study of World History. On that occasion, the institute which N. Iorga had founded also received a book donation from the authorities of the same state.*

The three reliefs are copies of "A Genio Lumen", "Hector and Andromache" and "Priam Pleads with Achilles for Hector's Body". The last two are faithful illustrations of some passages from Homer's Iliad. The style of Thorvaldsen's sculpture – for which these three high reliefs are emblematic – is inscribed in the line advocated by Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), who is considered the founding father of classical art history and archaeology, according to which modern art should simply imitate the art of antiquity, especially that of Greece. Though neither Winckelmann nor Thorvaldsen ever visited Greece, they were cognizant of Greek art owing to their long voyages to Rome. After the spectacular artistic styles of the baroque and the rococo, the rediscovery of antiquity constituted a downright new Renaissance, a suitable foundation for the modern age.

"A Genio Lumen" – translated as "light stems from genius" – is a natural reference to N.Iorga's proteic personality. The Trojan War scenes might be metaphoric allusions to the First World War, which the historian felt so intimately tied with his efforts to establish a state within the bounds of the nation. These resplendent neoclassical works brought to Bucharest come from a society which, with its Viking and Germanic roots, had the capacity to value the heritage of the ancient world, its beauty and idea semanating from the Mediterranean antiquity.

Key Words: Berthel Thorvaldsen, Thorvaldsens Museum, "N. Iorga" History Institute, Johann Joachim Winckelmann, Jlias, Danish Legation in Bucharest.

Secolul al XVIII-lea a înregistrat în Occident un reviriment al antichităţii clasice, o nouă Renaştere şi un nou umanism care sunt privite deseori astăzi, din păcate, cu condescendenţă şi lipsă de empatie. Neoumanismul veacului Luminilor – în care se înscriu în primul rând marii poeţi şi filozofi germani, precum Herder, Goethe, Schiller, Fichte şi încă mulţi alţii – este strâns legat de emanciparea socială şi politică a burgheziei şi a altor pături mai mult sau mai puţin subordonate, ale populaţiei. A revenit în atenţie valoarea estetică şi etică a fiinţei umane care se găsise multe secole de-a rândul sub obroc. Această poziţie centrală a omului ca subiect al istoriei şi ca autor al cunoaşterii, a fost sprijinită de o serie de societăţi secrete – cu deosebire francmasoneria şi lojile de Iluminaţi – din care făceau parte toţi aceşti intelectuali de frunte. Oamenii deveneau "fraţi" în cadrul lojilor, în ciuda diferenţelor de naştere şi de nivel cultural. Modernitatea burgheză nu poate fi aşadar concepută în afara referinţelor la antichitate, ca şi a ocultismului iluminist[2].

---

[1] Mulţumirile mele se îndreaptă spre Kitt Holm, custode-asistent la Muzeul Thorvaldsen; Michael Jens Bøving, mare arhivist la Marea Lojă a Danemarcei; dr. Steffen E. Jørgensen, arhivist la Arhivele Statului de la Copenhaga; dr. Adrian-Silvan Ionescu, profesor asociat la Universitatea Naţională de Artă „Nicolae Grigorescu", directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu", care a acceptat publicarea articolului de faţă; dr. Raluca Tomi, cercetătoare la Institutul de Istorie „N. Iorga"; dr. Ovidiu Cristea, directorul acestui institut; părinţii mei, Gina şi Florin A. Rădulescu.

[2] Tadeusz Cegielski (Varşovia), *Das Freimaurertum des XVIII. Jahrhundert und die Quellen der romantischen Kunsttheorie*, in *Deutschland und Europa in der Neuzeit. Festschrift für Karl Otmar Freiherr von Aretin zum 65. Geburtstag*, I. Halbband, hg. von Ralph Melville, Claus Scharf, Martin Vogt und Ulrich Wengenroth, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden Gmbh, 1988, pp. 377–393.

Trebuie, de asemenea, amintită personalitatea lui Johann Joachim Winckelmann care îşi petrecuse o mare parte din viață – ca şi mai târziu Thorvaldsen – la Roma[3]. Acestui personaj ilustru – considerat drept fondatorul istoriei artei şi al arheologiei ştiinţifice – i se datorează în mare măsură doctrina estetică ce l-a inspirat pe artistul danez care face obiectul rândurilor de față. Născut în 1717, aşadar cu câteva decenii înaintea lui Goethe şi a celorlalţi reprezentanţi ai neoumanismului german, Winckelmann a fost principalul redescoperitor al artei antice, după epoca barocului. Pentru el, arta trebuia să reînvie idealurile de frumuseţe ale antichităţii[4], drum pe care a mers cu consecvenţă Thorvaldsen. Nu a fost singur, artistul danez fiind născut cu câţiva ani după un alt mare sculptor neoclasic – l-am numit pe Antonio Canova – cu care împarte gloria reînvierii sculpturii antice spre sfârşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor.

În acest context estetic şi de idei trebuie situată, aşadar, opera lui Albert (Bertel) Thorvaldsen (1770 – 1844), ale cărui opere aflate la Bucureşti, sub formă de copii în gips, au rămas uitate. Este vorba de trei basoreliefuri – încă în stare bună – dintre care unul ornează holul de la etaj al Institutului de Istorie „N. Iorga", înainte de-a intra în bibliotecă. În sala de lectură a bibliotecii mai există alte două basoreliefuri asemănătoare. Le-am admirat de multe ori pe vremea când eram cercetător în cadrul acestui institut, între 1991–1996, dar pe atunci eram preocupat de alte subiecte, în primul rând de cel al tezei de doctorat.

Nu este vorba de originale, ci de copii şi încă din acelea – numeroase – realizate la Muzeul Thorvaldsen din Copenhaga, **după** încetarea din viaţă a artistului. Potrivit unor opinii, asemenea copii postume nu ar avea valoare, potrivit altora, copiile postume ar poseda o anumită valoare. Pentru a mă lămuri în mai multe privinţe, am luat legătura prin e-mail chiar cu prestigiosul Muzeu Thorvaldsen din ţara natală a sculptorului, pe care l-am şi vizitat în vara anului 2016. Pe unul dintre basoreliefurile de la Institutul Iorga se mai păstrează încă o etichetă de metal în care este menţionată instituţia de la Copenhaga. De la Muzeul Thorvaldsen mi s-a răspuns că şi copiile făcute după încetarea din viaţă a artistului au o anumită valoare, atât financiară cât şi istorico-artistică. Aşadar merită să ne ocupăm de ele.

Cum au ajuns însă ele aici? În arhiva institutului, înfiinţat în 1937, există dovada documentară a faptului că reliefurile au fost donate în iunie 1939 de către Legaţia Danemarcei la Bucureşti, pe atunci condusă de diplomatul Eric Biering[5]. Totul s-a petrecut, aşadar, chiar cu câteva luni înaintea izbucnirii celui de-Al Doilea Război Mondial. Danezii au donat şi o ladă de cărţi cu care a fost înzestrată „Sala daneză" a institutului, astăzi camera memorială, conţinând biroul lui N. Iorga.

Basoreliefurile puteau fi cumpărate direct de la Muzeul Thorvaldsen din Copenhaga, după cum o dovedeşte un catalog cu copii de gips, din anul 1938, aflat în biblioteca muzeului[6]. În acesta figurau *Hector and Andromache*, 92 × 182 cm, cu preţul de DKK (coroane daneze) 200; *A Genio Lumen*, 99 × 132 cm, cu preţul de DKK 150; *Priam Pleads with Achilles for Hector's Body*, 94 × 193 cm, cu preţul de DKK 250. Sumele respective nu erau modice, ci destul de semnificative. În total, dacă au fost cumpărate de la muzeu – ceea ce pare foarte probabil –, au costat 600 coroane daneze, cu valoarea lor de atunci, ceea ce ar reprezenta echivalentul a 20 751 coroane daneze de astăzi[7], aşadar o sumă considerabilă. La aceasta se adaugă împachetarea lor şi transportul în România. Fie menţionat că am măsurat basoreliefurile de la Institutul de Istorie „N. Iorga" şi ele sunt foarte asemănătoare, cu diferenţe de câţiva centimetri.

În preistoria acestui eveniment se află călătoriile istoricului în ţările scandinave, cu deosebire cea din anul 1926, când N. Iorga a vizitat Danemarca şi Suedia. A rămas cvasi-legendară viteza cu care cărturarul a învăţat limbile suedeză şi daneză. A manifestat interes pentru culturile scandinave atât pentru faptul că el

---

[3] Stefano Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770–1844)*, Milano, Silvano Editoriale, 2015 (traducerea în limba engleză).

[4] Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Traduit de l'allemand par Laure Cahen – Maurel, Paris, Editura Allia, 2005 (ediţia I, 1755, în limba germană). Vezi şi Bjarne Jørnaes, *Billedhuggeren Bertel Thorvaldsens liv og vaerk*, ediţia a II-a, Copenhaga, Editura Gyldendal, 2007, p. 18–19.

[5] Elena – Loredana Mirea, *Biblioteca Institutului de Istorie „N. Iorga"*, în vol. colectiv *Institutul de Istorie „Nicolae Iorga" 1937–1948*, Bucureşti, Editura Oscar Print, 2009, p. 82. Vezi, de asemenea, *ibidem*, p.175, documentele nr. 61, din 14 aprilie 1939 şi nr. 62, din 2 mai 1939. Cele două documente reprezintă, primul, o scrisoare a lui Eric Biering, ministru plenipotenţiar al Danemarcei la Bucureşti, către N.Iorga, iar cel de-al doilea, copia unei scrisori a istoricului către acelaşi diplomat danez.

In arhiva Institutului de Istorie „N. Iorga" se găseşte o adresă manuscrisă, cu antetul Institutului pentru Studiul Istoriei Universale, denumirea iniţială a aceluiaşi institut, având următorul conţinut: *„A l'ouverture des caisses venant du Danemark, il a été constaté que les trois bas-reliefs de Thorvaldsen sont en parfait état. / Fait en double exemplaire / Bucarest, 26 juin 1939 /* [semnături:] *M. Manoliu, V.* ... [nedescifrat; un nume danez]" (document ce mi-a fost comunicat în septembrie 2016, de către dna Raluca Tomi, cercetătoare la Institutul de Istorie „N. Iorga").

[6] Informaţie comunicată de d-na Kitt Holm, curator – asistent la Muzeul Thorvaldsen, e-mail din 13 septembrie 2016.

[7] Kitt Holm, e-mail din 20 septembrie 2016. Danemarca nu se află actualmente în zona euro, moneda naţională fiind coroana daneză.

însuşi era un om din... nord – desigur era vorba de Botoşani, aflat în extremitatea nordică a Moldovei –, cât şi pentru că i se părea că vede asemănări între, de pildă, arta populară suedeză şi cea românească. În vara anului 2009, când am vizitat vestitul muzeu Skansen de la Stockholm, am avut şi eu uneori impresia că regăsesc în formele şi cromatica textilelor populare suedeze, similitudini cu cele româneşti. Interesul manifestat pentru arta populară proprie a dat naştere în cele trei ţări scandinave unor faimoase muzee în aer liber, precum Skansen, în Suedia sau muzeul din localitatea Lingby, în Danemarca, nu departe de Copenhaga. Ele se înrudesc cu Muzeul Satului din Bucureşti, înfiinţat, după cum se ştie, în anul 1936, de către sociologul Dimitrie Gusti. Asemănările dintre arta populară scandinavă şi cea românească se pot explica prin faptul că populaţii germanice au hălăduit în mileniul „întunecat" prin spaţiul carpato-dunărean. Ca să nu mai pomenim de confuzia – semnificativă – întâlnită uneori, dintre geţi şi goţi[8], dintre daci şi dani (danezi).

Pe de altă parte, Suedia interesa pe marele istoric prin tangenţele sale cu istoria românească, în special legate de figura regelui Carol al XII-lea. Despre acesta a ţinut, dealtfel, şi o conferinţă la Universitatea din Uppsala. Iar Norvegia, Finlanda şi Islanda făcuseră parte din cele două „imperii" scandinave – numite astfel nu fără justificare – respectiv din cel suedez şi din cel danez. E poate greu astăzi să considerăm „imperiul danez" drept o expresie cu acoperire în realitate. Şi totuşi, faptul că el a cuprins vreme de câteva veacuri atât Iutlanda cu insulele aferente, cât şi Norvegia, Islanda, Groenlanda şi Insulele Farøe, justifică aceste amintiri de glorie ale Danemarcei, cândva un regat întins ai cărui locuitori îşi întinseseră privirile şi spre Anglia, şi spre nord-vestul Franţei, şi spre Italia meridională. O expansiune fabuloasă a lumii vikinge sau postvikinge, din care astăzi subzistă câteva state foarte civilizate din nordul Europei. Ei bine, în acest context de foste mari puteri trebuie înţeleasă politica statelor scandinave, în general – inclusiv conferirea premiului Nobel... –, precum şi, în particular, cea a Danemarcei care, deşi aflată sub o mare influenţă culturală şi politică germană, a încercat în diferite rânduri să-şi menţină neatârnarea faţă de marele său vecin din sud.

Ar mai fi şi un alt aspect de natură simbolică: Copenhaga s-a considerat în veacurile XVIII – XIX drept o nouă Atenă, mergând pe acelaşi drum cu lumea germană care redescoperise şi ea antichitatea clasică greacă. Şi nu numai o nouă Atenă, dar şi o nouă Romă, căci era capitala unui veritabil imperiu şi se mândrea a fi fost cel mai vechi regat existent în Europa. Cunoscutul parc de distracţii din centrul oraşului se numeşte... Grădina Tivoli. Muzeul Thorvaldsen, un monument închinat artei antice greco-romane, a fost întemeiat în 1848. Gliptoteca Ny Carlsberg – de fapt nu doar un muzeu de sculptură, ci de arte plastice, în general – are în colecţiile sale şi în amenajarea arhitecturală, o puternică referinţă mediteraneană, cu o impresionantă curte interioară ornată cu arbori din sud. Regii Danemarcei se considerau – ca şi cei ai Suediei şi ai altor ţări europene şi chiar extraeuropene – drept urmaşi ai împăraţilor romani, iar regatul lor era văzut ca o ipostază reînviată a Imperiului roman.

Sculpturile lui Thorvaldsen întruchipează această viziune grandioasă a regatului danez şi să reamintim faptul că sculptorul, islandez după tată şi de religie luterană, ca toţi compatrioţii săi danezi, şi-a petrecut cea mai parte a vieţii la... Roma.

N. Iorga îşi amintea că „o invitaţie în ţerile scandinave, pe care nu le cunoşteam îndeajuns, a urmat în 1926. Pentru Danemarca ea îmi venise de la o veche cunoştinţă, un îndrăgit de limba românească, pe care o preda la el acasă, alături de lecţii generale de romanistică, un oaspete de pe vremuri la Bucureşti, d. Sandfeld Jensen, cu care mă întâlnisem şi la Fontenay-aux-Roses, unde mi-a vorbit româneşte"[9]. Fie menţionat în treacăt că în august 2016, când am călătorit, pe cont propriu, în Danemarca, am mers şi la cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Regale din Copenhaga, unde am întrebat dacă există epistole de la N. Iorga, eventual adresate lui Sandfeld Jensen. Răspunsul a fost, din păcate, negativ.

„La conferinţele, tratând despre subiecte de sud-est european pe care le-am dat la universitate – continua istoricul –„a alergat – şi ce înduioşătoare a fost această dovadă de simpatie ! – şi un alt danez care călătorise în România, d. Erling Stensgård, bibliotecar la Århus, care la Vălenii-de-Munte îmi arătase cât de mult l-a surprins în fragila casă a ţeranului nostru aleasa zestre de artă ca şi însuşirile de adevărat nobil, de «cavaler rustic» ale locuitorului; nu trece an fără ca depărtatul prieten să nu-mi dea o dovadă că nu mă uită"[10]. Fie, de asemenea, amintit că am contactat arhivele oraşului Århus în legătură cu existenţa acolo a vreunei scrisori a lui N. Iorga către Erling Stensgård. Răspunsul a fost, de asemenea, din păcate, negativ.

---

[8] Cazul mai cunoscut este al istoricului Iordanes, autorul unei *Getica* în care este vorba de goţi.

[9] N. Iorga, *Orizonturi. O viaţă de om aşa cum a fost*, ediţie îngrijită de Valeriu Râpeanu şi Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note, comentarii, indice de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 661.

[10] *Ibidem*, p. 662.

N. Iorga aminteşte de vizita sa la castelul Frederiksborg – astăzi muzeu de istorie naţională – în care a zărit stema familiei boiereşti Pâcleanu[11], din care provenea diplomatul Nicolae Pâcleanu, decorat cu ordinul Elefantului, principalul ordin regal danez. Nicolae Pâcleanu era pe atunci ministru plenipotenţiar la Stockholm şi avea în jurisdicţia sa şi Danemarca. Marele istoric a vizitat, de asemenea, şi laboratorul marelui fizician Niels Bohr unde se afla un profesor moldovean, pe al cărui nume nu îl menţionează. Era vorba de fizicianul Constantin G. Bedreag, profesor la Universitatea din Iaşi, interesat de istoria disciplinei. O altă vizită a făcut-o la Adunarea Deputaţilor, „aşa de cuminte, cu femei cu tot, cu interminabile discursuri pe care presa şi le însemna răbdător, şi preşedintele mi-a dat un dejun, mie şi d-lui Ianculescu[12], care pe sama sa voise să mă întovărăşească, gustând noi astfel nesfârşita bogăţie a felurilor picante pe care bucătăria daneză ştie să le fabrice din peştii de toate speciile”[13]. Urmează apoi descrierea vizitei în Suedia, la Stockholm şi la Uppsala.

Cele trei basoreliefuri de la Institutul de Istorie „N. Iorga” înfăţişează pe *Hector şi Andromaca*[14], *Priam implorând pe Ahile să-i dea trupul lui Hector*[15] şi *A Genio Lumen*[16]. Acestea sunt titlurile pe care le găsim pe *site*-ul Internet al Muzeului Thorvaldsen de la Copenhaga. Primele două reprezintă ilustrări ale *Iliadei* lui Homer, realizate în spiritul multor sculpturi ale artistului danez. *Hector şi Andromaca*[17] se referă la cântul VI al *Iliadei*, pasajul putând fi identificat cu exactitate: „Pruncul la sânu-i ţinea [Andromaha; *sic*], gângurind, făr' să ştie de rele, / Fiul iubit al lui Hector – luceafăr, o stea minunată. / Hector «Scamandrios» lui îi zicea, însă ceilalţi, cu toţii, / «Astyanax» – fiindcă, singur, doar Hector ţinea Ilionul. / Tatăl zâmbi în tăcere, privind către pruncul din braţe, / Dar Andromaha i se-alătură, podidită de lacrimi”[18]. Versurile acestea sunt aşadar de mare ajutor pentru desluşirea simbolisticii imaginii, căci micul Astyanax constituie atât în poema homerică cât şi în basorelieful lui Thorvaldsen, simbolul optimist al Troiei, cetate neprihănită a viitorului. Şi cu adevărat, dacă este să ne gândim la viitorul troienilor care aveau să fie consideraţi de Vergiliu în *Eneida* şi mai departe în mitologia medievală europeană, drept strămoşii romanilor şi deci ai unei mari părţi a europenilor. Ilionul sau Troia reprezintă cetatea de origine, pruncul din care avea să se nască lumea viitorului. Figura micului Astyanax care polarizează atenţia privitorului, poate fi aşadar interpretată ca un simbol mai degrabă ascuns al romanităţii, dacă nu cumva această tălmăcire este prea îndepărtată de intenţiile artistului danez. Oricum, era vorba de un mesaj de încredere şi bucurie, de o celebrare a vieţii începătoare de un mesaj pe care probabil că danezii care făcuseră acest dar lui Nicolae Iorga şi institutului său, voiau să-l transmită îndepărtaţilor lor prieteni.

Basorelieful înfăţişând pe Priam şi pe Ahile, ilustrează de asemenea un anumit pasaj – este vorba de cântul XXIV – din marea epopee elină, în care bătrânul rege troian glăsuieşte: „Iar pe acela ce, singur, a fost ca şi turnul cetăţii / Mi-l uciseşi tu mai ieri, când lupta pentru draga lui ţară, / Hector ! Iar eu pentru el vin acuma la navele-ahee, / Ca să-l răscumpăr de-aici, de la tine, cu daruri nespuse. / Ai, dar, sfială de zei o, Ahile, aibi milă de mine, / Minte ţinând de-al tău tată ! Ba sunt şi mai vrednic de milă, / Dacă-am răbdat câte nu dus-a alt muritor de pe lume, / Mâna la gură s-o duc chiar pe-a celui ce fiu-mi ucise !”[19] Scena aceasta se referă evident la nenorocirile pe care le aduce războiul, în general. Să nu uităm că ne aflăm în anul 1939, cu câteva luni înaintea izbucnirii celui de-Al Doilea Război Mondial. Pe de altă parte, Thorvaldsen fusese contemporanul războaielor napoleoniene şi era, aşadar, la curent cu ororile vremurilor de război. Tragismul acestui basorelief se contrapune mesajului mai degrabă triumfal al sculpturii înfăţişând pe Hector, pe Andromaca şi rodul dragostei lor. Pe de altă parte, şi o altă interpretare ar fi posibilă: mesajul pacifist al basoreliefului cu Priam şi Ahile poate veni în continuarea primului relief care celebrează ideea familiei. În orice caz, există o coerenţă de înţeles între cele trei basoreliefuri ale artistului danez şi ele nu au fost alese întâmplător de către donatori.

---

[11] *Ibidem*, *loc. cit.* Despre familia Pâcleanu, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Diplomaţi de altădată*, în „Ziarul de Duminică”, nr. 16 (348), 27 aprilie 2007, p. 4; supl. cult. al „Ziarului Financiar”, anul IX, nr. 2123, 27 aprilie 2007.

[12] Consulul Victor Ianculescu, viitorul socru al savantului Alexandru Ciorănescu, a fost administratorul prestigioasei Şcoli româneşti de la Fontenay-aux-Roses, lângă Paris.

[13] N. Iorga, *op. cit.*, *loc. cit.*

[14] Vezi *site*-ul Muzeului Thorvaldsen din Copenhaga. Acelaşi *site* poate fi consultat şi pentru celelalte două basoreliefuri.

[15] Bjarne Jørnaes, *op. cit.*, p. 85.

[16] *Ibidem*, p. 67.

[17] Latinistul bucureştean Dan Sluşanschi folosea în traducerea *Iliadei* forma „Andromaha” şi nu „Andromaca”.

[18] Homer, *Iliada*, tradusă în hexametri, cu o postfaţă, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi şi ilustrată de Mihail Coşuleţu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2012, p. 127.

[19] *Ibidem*, p. 494.



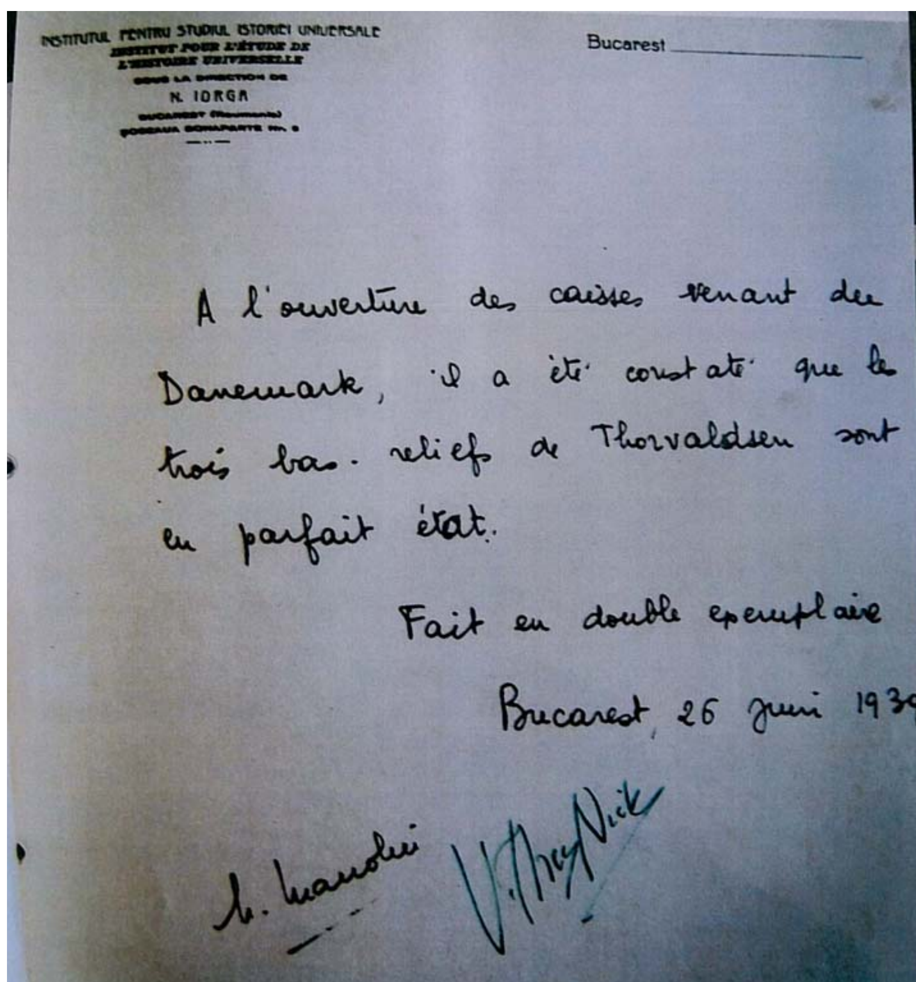
Fig. 1. Relief de pe fațada cimitirului *Pro Patria* din Bucureşti (Foto: Mihai Sorin Rădilescu)



Fig. 2. Portretul lui Bertel Thorvaldsen de pictorul C.W.Eckersberg.



Fig. 3. Relief de pe fațada cimitirului *Pro Patria* din Bucureşti (Foto: Mihai Sorin Rădilescu).



INSTITUTUL PENTRU STUDIUL ISTORIEI UNIVERSALE
INSTITUT POUR L'ÉTUDE DE
L'HISTOIRE UNIVERSELLE
SOUS LA DIRECTION DE
N. IORGA
BUCAREST (Roumanie)
ŞOSEAUA BONAPARTE No. 6

Bucarest ______________

A l'ouverture des caisses venant du Danemark, il a été constaté que les trois bas-relief de Thorvaldsen sont en parfait état.

Fait en double exemplaire

Bucarest, 26 juin 1939

Fig. 4. Document din arhiva Institutului de Istorie „N. Iorga”, legat de donația reliefurilor (Foto: Raluca Tomi).



Fig. 5. Etichetă de metal pe unul dintre reliefurile de Bertel Thorvaldsen,
biblioteca Institutului de Istorie „N. Iorga” (Foto: Raluca Tomi).



Fig. 6. Basorelieful *A Genio Lumen*, de Bertel Thorvaldsen, biblioteca Institutului de Istorie „N. Iorga” (Foto: Raluca Tomi).



Fig. 7. Basorelieful *Priam cerându-i lui Ahile trupul lui Hector*, de Bertel Thorvaldsen, biblioteca Institutului de Istorie „N. Iorga” (Foto: Raluca Tomi).



Fig. 8. Basorelieful *Hector şi Andromaca*, de Bertel Thorvaldsen, biblioteca Institutului de Istorie „N. Iorga” (Foto: Raluca Tomi).

Cel de-al treilea basorelief (de fapt neexistând nicio ordine a lor) poartă un mesaj ocult foarte evident care pune pe gânduri. *A Genio lumen* înseamnă „lumina venită de la geniu” şi trimite la apartenenţa lui Thorvaldsen la francmasonerie, poate la o lojă de Iluminaţi. La această din urmă idee face poate aluzie bufniţa sculptată discret, în colţul din dreapta jos (cum priveşti relieful)[20]. Dealtfel, începuturile mişcării Iluminaţilor, întemeiată de profesorul Adam Weishaupt în 1776, la Ingolstadt, în principatul electoral al Bavariei, au fost legate de activitatea unui comerciant danez[21]. Se poate pune întrebarea dacă sculptorul a făcut parte sau nu dintr-o lojă de Iluminaţi, eventual la Roma, oraşul în care a locuit aproape patru decenii. Dar existau loji de Iluminaţi la Roma, cetatea prin excelenţă a bisericii catolice, în acea perioadă ? Iată tot atâtea întrebări care îşi aşteaptă încă răspunsul.

Dăruit lui Nicolae Iorga, acest basorelief făcea desigur aluzie la istoricul însuşi, al cărui geniu era recunoscut în lumea largă. Întrebarea care se pune, este dacă există aici şi o aluzie la apartenenţa lui Iorga la o societate secretă, la ordinul masonic sau la cel al Iluminaţilor. Această apartenenţă ar putea să explice alegerea istoricului în atât de multe societăţi savante, precum şi faptul că a primit titlul de *doctor honoris causa* de la atâtea universităţi din întreaga lume. Nu fac această afirmaţie pentru a-l diminua, dar numărul atât de ridicat de onoruri primite de el în timpul vieţii, frapează. Pe de altă parte ne putem întreba dacă conflictul dintre istoric şi Extrema Dreaptă nu ar putea avea şi o asemenea tâlcuire. Mi se va replica faptul că cu greu l-am putea vedea pe Iorga înregimentat într-o societate secretă, el, cu personalitatea sa dominatoare şi deseori vulcanică. Argumentul nu mi se pare însă concludent.

Marele istoric a fost preocupat de-a lungul întregii sale vieţi de istoria universală, de la tezele sale de doctorat legate de Cruciade şi până la *Istoriologia*[22] umană la care lucra atunci când a fost asasinat. Insuşi institutul fondat de el purta numele de „Institut pentru Studiul Istoriei Universale”, după cum se poate citi şi astăzi pe inscripţia în relief de pe faţadă, redescoperită după Decembrie 1989. Nicolae Iorga vedea istoria universală ca pe un tot, în complexele sale întrepătrunderi.Viziunea sa istoriografică ar fi putut, aşadar, corespunde apartenenţei sale la o societate secretă de vocaţie universală, precum francmasoneria sau varianta ei, societatea Iluminaţilor. Chestiunea nu pare să fi preocupat însă prea mult pe biografii săi care au văzut în el mai degrabă pe unul dintre fondatorii naţionalismului românesc – cum a şi fost, dealtfel. În deceniul al patrulea, atunci când idealul naţional fusese împlinit, preocupările sale au devenit din ce în ce mai universaliste. Să existe oare vreo legătură între această tendinţă a personalităţii sale şi frumoasele daruri ale danezilor ?

Fie menţionat ca un indiciu al legăturilor lui N.Iorga cu francmasoneria, faptul că tocmai în timpul guvernării sale din 1931–1932, şeful francmasoneriei româneşti – l-am numit pe Jean Pangal – a ocupat o funcţie ministerială, mai exact pe cea de subsecretar de Stat onorific la Preşedinţia Consiliului de Miniştri, având în subordine Direcţia Presei şi Informaţiilor (din 27 iunie 1931)[23], iar apoi pe cea de subsecretar de Stat al Presei şi Informaţiilor, subsecretariat creat pe lângă Ministerul de Externe (din 23 decembrie 1931)[24]. Desigur, prezenţa lui Pangal trebuie corelată cu cea a lui Constantin Argetoianu, el însuşi un fruntaş al francmasoneriei româneşti, care l-a secondat pe N.Iorga în fruntea guvernului. Din acelaşi cabinet a făcut parte, ca subsecretar de Stat la Ministerul de Interne, Ion Şoneriu, de asemenea un mason de marcă[25].

Creaţia lui Thorvaldsen conţine diferite referiri la lumea simbolurilor oculte[26]. Cea mai vizibilă trimitere la aceasta o constituie însuşi muzeul care îi este dedicat în centrul capitalei daneze[27]. Întemeiat în

[20] Bufniţa este pictată şi în fresca care decorează faţada Muzeului Thorvaldsen, într-o imagine care îl înfăţişează pe sculptor. Nu este vorba doar de un simbol al înţelepciunii, ci de semnul apartenenţei artistului la o societate secretă. Un alt vestigiu al ocultismului practicat de Thorvaldsen se păstrează pe ultima sa imagine, de această dată reală, fotografia care îl înfăţişează nu cu mult timp înaintea morţii. În ea, sculptorul face un semn cu mâna, imortalizat de fotografie, contra „ochiului rău” (contra deochiului); vezi Bjarne Jørnaes, *op. cit.*, p. 232.

[21] Membru al societăţii Iluminaţilor a fost şi principele Carl von Hessen din veacul al XVIII-lea, a cărui arhivă se păstrează în cea a Marii Loje a Danemarcei. Carl von Hessen este strămoşul pe linie feminină al regilor Danemarcei din secolele XIX–XX (precum şi al regilor altor ţări europene ca Suedia, Norvegia, Belgia ş.a.).

[22] N. Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, Fragmente inedite publicate de Liliana N. Iorga, Cuvânt înainte de D.M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.

[23] Stelian Neagoe, *Istoria guvernelor României de la începuturi – 1859, până în zilele noastre – 1995*, Bucureşti, Editura Machiavelli, 1995, p. 102.

[24] *Ibidem*, p. 103.

[25] Pe Ion (Jean, Ionel) Şoneriu am avut ocazia să-l întâlnesc şi în realitate în Bucureşti, în 1993–1994, când devenise ambasador al Ordinului de Malta în România (reprezentanţa se aflat pe strada Polonă, într-o casă proiectată de arhitectul Nicolae Nenciulescu la începutul anilor ’20, care aparţinuse unor rude apropiate ale lui Ion Şoneriu). Era un nonagenar plin de vervă care mi-a acordat o întrevedere în care a răspuns curiozităţilor mele mai ales de natură istorico-genealogică.

[26] Vezi şi articolele Margrethei Floryan, «*Italienische Reise*» *– Bindesbølls mode med Goethe – tidens antikopfattelse*, pp. 25–38; idem, *Thorvaldsens Kristus – fortolket af Grundtvig og kendt af alverden*, p. 61–93 (texte accesibile pe Internet; referinţe comunicate de dna Kitt Holm).

[27] Bjarne Jørnaes, *op.cit.*, p. 250.

1848, la numai patru ani după încetarea din viață a artistului, clădirea se aseamănă cu un templu egiptean şi cu unul masonic, făcând poate aluzie chiar la templul lui Solomon. Forma portalurilor trimite, de asemenea, la arhitectura egipteană şi, în legătură cu opera lui Thorvaldsen, la mormântul pe care i l-a realizat la Roma papei Pius al VII-lea Chiaramonti. În centrul clădirii muzeului se află o curte interioară, în mijlocul căreia se găseşte mormântul sculptorului. Este ceva neliniştitor în arhitectura acestei clădiri care aminteşte puţin de un uriaş cavou.

Bertel Thorvaldsen a fost iniţiat în loja „*Zorobabel & Frederik la speranța încoronată*" din Copenhaga[28], ca membrul nr. 480, la data de 9 martie 1796[29], aşadar cu puţină vreme înaintea plecării sale la Roma. Este vorba chiar de prima lojă daneză care fusese întemeiată în 1746. Ea fusese înfiinţată de fapt cu doi ani înainte, în 1744, sub numele de loja Sf. Martin, după care şi-a schimbat numele în „Z. & F"[30]. Iată consideraţiile exegetului lui Thorvaldsen, Bjarne Jørnaes de la Muzeul Thorvaldsen, în legătură cu apartenenţa sculptorului la francmasonerie: „*Mange af hans venner fra ungdommen havde højepositioner i de to danske loger, Friedrich zur gekrönten Hoffnung og Zorobabel til Nordstjernen, som havde lokaler i samme hus i Kronprinsensgade, årsagen til at begge loger er blevet naevnt som vaert for den fest, der blev afholdt til Thorvaldsens aere 27. oktober 1819. Knud Lyne Rahbek holdt festtalen og overrakte et ordenstegn; endvidere blev der afsunget en sang, hvori et af versene lyder:*

«Nur der Weisheit, Schönheit, Stärke,
Bleibt der Maurer ewig treu,
Preis dann Dir ! denn diese drey
Sind der Stempel Deiner Werke»"[31].

După cum o subliniază istoricul de artă danez Bjarne Jørnaes[32], înţelepciunea, frumuseţea şi tăria sunt valori pe care arta lui Thorvaldsen le-a asimilat şi le iradiază cu putere. Un cunoscut portret al sculptorului, realizat de pictorul danez C.W. Eckersberg, îl înfăţişează pe acesta sprijinindu-se într-un ciocan. Acesta constituie, desigur, instrumentul de elecţie al sculptorului, dar ar putea face referire şi la apartenenţa lui Thorvaldsen la francmasonerie. Nu-i mai puţin adevărat că sculptorul şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii la Roma, aşadar în oraşul în care se manifesta poate cel mai vehement, spiritul antimasonic. Şi totuşi. Pe de-o parte, artistul danez nu era catolic ci luteran. Pe de altă parte, cele trei basoreliefuri de la Institutul Iorga, inclusiv *A Genio lumen*, au fost realizate în capitala italiană. Două dintre ele se şi află în curtea palatului Giraud – Torlonia, din imediata apropiere a Vaticanului[33]. Ceea ce îl atrăsese pe Thorvaldsen la Roma – mai e nevoie să o amintim ? – a fost amintirea şi moştenirea antichităţii clasice, mai ales a celei eline. Trebuie menţionat faptul că deşi numeroase sculpturi ale artistului danez au fost inspirate de arta greacă antică, el nu a călătorit niciodată în Grecia. Toată inspiraţia sa a trecut prin sculptura romană, prin copiile romane ale operelor eline.

Este de menţionat, de asemenea, faptul că în Bucureşti există un cimitir cu numele de *Pro Patria*, aflat în apropierea cimitirului Bellu catolic, pe Şoseaua Olteniţei. El a fost amenajat în timpul ocupaţiei germane din vremea Primului Război Mondial, din ordinul feldmareşalului August von Mackensen. În acest cimitir au fost înmormântaţi militari germani, austro-ungari, bulgari şi de alte naţionalităţi, decedaţi în timpul acestei conflagraţii. Zidul dinspre stradă, realizat în cărămidă grenă, contrastează plăcut cu albul a două reliefuri aflate în stânga şi în dreapta porţii de intrare. Stilul reliefurilor aminteşte puternic de Thorvaldsen, deşi nu am putut deocamdată afla dacă a existat vreo legătură între opera artistului danez şi aceste basoreliefuri. Faptul că au fost aşezate de germani – care aveau mult interes şi admiraţie pentru Thorvaldsen – ar putea trimite cu gândul la cópii după acesta. Relieful din stânga intrării în cimitir poartă inscripţia „*Vivere militare est*"[34], un citat din Seneca, Epistola 96. Basorelieful aflat în dreapta intrării are săpată inscripţia „*Non omnis moriar*!"[35], ceea ce reprezintă un cunoscut citat din Horaţiu, Oda a 30-a, din cartea a III-a, versul 6. Arhitectul care s-a ocupat de amenajarea cimitirului se numea Schmidt[36] şi era originar din nord-estul Germaniei – aşadar din vecinătatea Danemarcei.

---

[28] *Ibidem*, p.132.

[29] Michael Jens Bøving, mare arhivist al Marii Loje a Danemarcei, e mail din 3 octombrie 2016. Domnia sa mi-a scris: „In the lodge protocol is no name and signature for number 480, but a close research has stated that it's the day he was accepted as mason".

[30] Michael Jens Bøving, email din 7 octombrie 2016.

[31] Bjarne Jørnaes, *op. cit.*, p. 131–132.

[32] *Ibidem*, p. 132.

[33] Ernst Jonas Bencard (Muzeul Thorvaldsen), *Thorvaldsens relieffer i Palazzo Giraud – Torlonia*, consultabil pe *site*-ul arkivet.thorvaldsensmuseum.dk (2014) (referinţă comunicată de dna Kitt Holm). Vezi, de asemenea, şi Bjarne Jørnaes, *op. cit.*, p. 59.

[34] În traducere: A trăi înseamnă a lupta.

[35] În traducere: Nu voi muri cu totul.

[36] Informaţie de la col.(r) Cristian Scarlat, fost şef al asociaţiei „Cultul Eroilor" din Bucureşti.

Să fi existat vreo legătură între aceste basoreliefuri legate de militari din Puterile Centrale, căzuți în Primul Război Mondial şi sculpturile păstrate la Institutul de Istorie „N. Iorga”? Deocamdată nu se poate răspunde la această întrebare. Oricum, sunt de reținut prezența şi valoarea reliefurilor donate de danezi în anul 1939. Pe lângă atmosfera de noblețe intelectuală pe care o iradiază şi care se potriveşte foarte mult cu sălile bibliotecii de la institutul fondat de marele istoric, ele pun – prin relieful *A Genio lumen* – tulburătoarea problemă a apartenenței acestuia la o mişcare ocultă cu vocație universală. Chestiunea merită examinată mai departe în viitor.

CRONICA ŞI VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Expoziţia *Mabel Dodge Luhan & Company. American Moderns and the West*, The Albuquerque Museum of Art and History, Albuquerque, New Mexico, 29 oct. 2016–22 ian. 2017

La Muzeul de Artă şi Istorie din Albuquerque, statul New Mexico, am vizitat expoziţia *Mabel Dodge Luhan & Company. American Moderns and the West.* Această foarte complexă manifestare, organizată iniţial de Harwood Museum of Art din Taos – unde a fost deschisă între 22 mai şi 11 septembrie 2016, fiind apoi itinerantă – are ca motiv central figura unei femei de lume, animatoare şi promotoare a artelor la început de secol XX, a cărei activitate a avut un impact extraordinar în dezvoltarea culturală din zona sud-vestică a Statelor Unite, ţinut prin excelenţă rural şi agricol ce încă purta aura Vestului Sălbatic bântuit de indieni războinici, de tâlhari, jucători profesionişti de cărţi, contrabandişti de alcool contrafăcut şi văcari beţivi, gata oricând să-şi folosească revolverul de la şold. Din Albuquerque, expoziţia a fost mutată la Burchfield Penney Art Center din Buffalo, statul New York, şi deschisă între 10 martie şi 28 mai 2017.

Cu acest prilej a fost dat publicităţii un catalog de 220 de pagini, bogat ilustrat şi conţinând studii semnate de organizatoarele expoziţiei şi editoarele volumului, dr. Lois Rudnick şi MaLin Wilson-Powell, la care s-a mai adaugat Carmella Padilla. În numărul din vara lui 2016 al revistei „El Palacio" (Vol. 121, No. 2) – ce este un vechi periodic cultural, fondat în 1913, publicat trimestrial de New Mexico Department of Cultural Affairs – a apărut un material semnat de Lois P. Rudnick, intitulat *A "Creator of Creators". How Mabel Dodge Luhan Catalyzed Southwest American Modernism* (p. 40–43).

Mabel s-a născut în 1879 într-o familie bogată din Buffalo, statul New York, fiică a Sarei şi a lui Charles Ganson, ambii descendenţi din părinţi bancheri foarte avuţi. Deşi a fost fiică unică, nu s-a bucurat de afecţiunea nici unuia dintre părinţi şi a tânjit după dragoste. A fost crescută cu guvernantă şi hrănită cu idealurile Epocii Aurite (The Gilded Age) a Americii, când protipendata, stăpână pe averi fabuloase, îşi permitea să lase afacerile pe seama angajaţilor de încredere spre a se dedica propriei instruiri, susţinerii artelor, călătoriilor în Europa şi constituirii unor importante colecţii de artă modernă ori clasică. Era epoca lui Andrew Carnagie, a lui Henry Clay Frick, Solomon R. Guggenheim şi a lui Robert Sterling Clark. De foarte tânără a luat contact cu mişcarea cultural-artistică la modă, a călătorit la Paris şi şi-a făcut mulţi prieteni din lumea boemă. La 16 ani, aflată în Oraşul Luminilor, a fost introdusă în anturajul poeţilor, dramaturgilor şi muzicienilor care constituiseră avangarda finelui de secol XIX. Revenită acasă se va căsători în taină, împotriva voinţei părinteşti, cu fiul unui armator cu care, mai întâi avea să fugă de acasă până ce mariajul să le fie recunoscut şi acceptat. Din păcate, căsătoria va fi de scurtă durată, soţul murind într-un accident de vânătoare şi lăsând-o văduvă la 23 de ani, cu un băieţel. Dar avea să se consoleze foarte curând printr-un alt mariaj, în 1904, cu foarte bogatul arhitect Edwin Dodge, cu care va pleca în Italia unde, până în 1912, va locui în apropierea Florenţei, într-o elegantă reşedinţă renascentistă, Villa Curonia, unde aveau oaspeţi din lumea colecţionarilor, artiştilor şi literaţilor, precum Gertrude Stein cu prietena sa Alice B. Toklas, actriţa Eleonora Duse, scriitorul André Gide şi pictorul Jacques-Emile Blanche – care i-a făcut un portret alături de odrasla ei. Obişnuia să se îmbrace în toalete inspirate de Renaştere şi să prezideze adunările ca o nouă Madame de Staël. Relaţiile dintre soţi se răcesc după ce Mabel are o relaţie furtunoasă cu şoferul familiei ce o duce la două tentative de sinucidere. Familia se întoarce în S.U.A. unde domnul Dodge o eliberează de orice obligaţii familiale şi-i amenajează un frumos apartament în Greenwich Village unde inaugurează un salon foarte căutat de intelighenţia metropolei cu care tânăra patroană şi mecena împărtăşea aceleaşi idealuri. Întâlnirile erau programate în fiecare miercuri seara când Mabel avea casă deschisă.



Fig. 1. Nicolai Fechin, Mabel Dodge Luhan, 1927, ulei pe pânză, American Museum of Western Art – The Anschutz Collection, Denver.



Fig. 2. Ansel Adams, Un om din Taos, Tony Lujan, fotografie.



Fig. 3. John Marin, Peisaj din Taos, acuarelă, The Tia Collection, Santa Fe.



Fig. 4. Marsden Hartley, Un aranjament abstract al simbolurilor amerindiene, ulei pe pânză, Yale Collection of American Literature.



Fig. 5. Georgia O'Keeffe,
Cruce gri cu albastru, ulei pe pânză.



Fig. 6. Coperta cărţii *Edge of Taos Desert* de Mabel Dodge Luhan
(Harcourt, Brace and Co, New York 1937).



Fig. 7. Fondatorii Societăţii Artiştilor din Taos, de la S. la D, în picioare: Ernest Blumenshein, E. I. Couse, Bert Phillips, Herbert Dunton; în genunchi: Oscar Berninghaus şi Joseph Henry Sharp, Couse Family Archives, Eiteljorg Museum, Indianapolis.



Fig. 8. Casa Mabel Dodge Luhan, Taos, foto A.S. Ionescu.



Fig. 9. Casa Mabel Dodge Luhan văzută dinspre curte, foto A. S. Ionescu.

S-a aflat în cercul fotografului Alfred Stieglitz şi a publicat articole în revista acestuia, „Camera Work”. A mai colaborat la două periodice de stânga, foarte radicale pentru acea vreme, foaia anarhistă „Mother Earth” şi „The Masses” unde unul dintre redactori – ce-i va deveni şi amant pentru o vreme – era poetul şi gazetarul John Reed ce avea să meargă în Rusia la izbucnirea revoluției bolşevice unde a strâns material pentru volumul *Zece zile care au zguduit lumea* (1919).



Fig. 10. Mormântul lui Mabel Dodge Luhan în Kit Carson Memorial State Park,
Taos, New Mexico, foto A. S. Ionescu.

Profitând de libertatea acordată de soț va duce o viață libertină împărțindu-şi pasiunile amoroase între bărbaţi şi femei deopotrivă, aşa cum avea să consemneze, cu dezarmantă sinceritate, în volumul *Intimate Memories*, publicat în 1933. În 1916 domnul Dodge va cere divorțul şi astfel, Mabel a scăpat de orice legătură legală împovărătoare. Sub îndrumarea antropologului Raymond Harrington va experimenta un narcotic folosit de amerindieni, provenit dintr-un cactus, *peyote*. A fost preocupată de psihanaliză şi i-a frecventat pe cei doi psihiatri importanți din America, Smith Ely Jelliffe şi A. A. Brill.

Recunoaşterea pentru preocupările sale în domeniul artelor şi patronajul unor creatori i-a venit odată cu numirea ca vice-preşedinte onorific al Asociației Pictorilor şi Sculptorilor Americani, ce pregătea deschiderea expoziției de artă modernă europeană din Sala Arsenalului din New York – celebra Armory Show din 1913. Ea a contribuit substanțial la acest eveniment artistic ce a deschis America spre plastica modernă, atât prin contactarea unor prieteni colecționari şi persuadarea lor să împrumute lucrări cât şi la aranjarea acestora în sală şi, deloc neglijabil, la acordarea unor substanțiale ajutoare băneşti. În numărul din martie 1913 al revistei „Arts & Decoration" a publicat un articol intitulat *Speculații sau post-impresionism în proză* (Speculations, or Post-Impressionism in Prose) în care vorbea despre această expoziție şi despre prietena ei, Gertrude Stein, în calitate de literată şi colecționară. Chiar în mijlocul primei pagini a articolului era reprodusă lucrarea lui Brâncuşi, *M-me Pogany*.

O nouă călătorie în Europa, în compania lui John Reed, o va aduce, prin intermediul Gertrudei Stein, în anturajul colorat şi boem al lui Pablo Picasso. O perioadă va locui cu iubitul el la Villa Curonia unde îl va avea invitat pe pianistul Arthur Rubinstein. Dar relația de cuplu nu rezistă căci Reed se simțea prea izolat şi se plictisea fără adunările publice şi mişcarea sindicalistă care îl captivau. Decid sa revină în America, iar el

va pleca în Mexicul răvăşit de revoluţie, unde se alătură trupelor lui Pancho Villa spre a culege informaţii pentru reportajele ce le va scrie la întoarcere.

Spre a scăpa de atmosfera tensionată de izbucnirea Marelui Război, Mabel se mută în localitatea Croton-on-Hudson, în nordul statului New York, unde e înconjurată de vegetaţie şi de prieteni vechi, pictorii Marsden Hartley, Robert Edmond Jones şi un plastician rus, Maurice Sterne, pe care şi-l va alege ca nou iubit – deşi Reed se alătură acestei colonii artistice *sui generis* şi va fi repartizat în mansardă pentru a-şi finisa reportajele. Triunghiul amoros va dura o vreme până când Mabel se va decide să se mărite cu Sterne. Dar, la câteva luni după cununie şi-a trimis soţul la Taos, în New Mexico, unde aflase că sunt peisaje mirifice şi o cultură tradiţională de mare forţă ce i-ar fi putut oferi pictorului subiecte noi şi i-ar fi împrospătat imaginaţia. Sterne a fost entuziasmat şi i-a scris soţiei că acolo e locul ideal pentru ea spre a-i salva pe indieni şi a le face cunoscută cultura milenară în restul lumii. După scurt timp ea i se alătură. Dar, la fel de rapid, se îndrăgosteşte de un indian Pueblo, Antonio Lujan. Şi el simte atracţie pentru doamna din elită şi începe să-i facă curte în felul său: îşi instalase un cort în faţa locuinţei alesei inimii sale şi, în fiecare noapte, bătea tamtamul spre a o chema la el. Maurice Sterne a voit să-l alunge pe amorezul cu pielea roşie şi a cumpărat o puşcă pe care, însă, nu a avut tăria să o utilizeze. Mabel a dat curs avansurilor indianului şi s-a descotorosit uşor de gelosul soţ rus pe care, totuşi, l-a subvenţionat tot restul vieţii după ce au divorţat. Tony Lujan i-a devenit noul iubit apoi s-au căsătorit, în 1923. La sugestia sa cumpără un teren pe care construieşte o casă cu 18 camere şi o incintă în care mai ridică 5 clădiri în care îşi găzduia prietenii, pentru că aveau adesea oaspeţi de seamă din lumea cultural-artistică: literaţii Willa Cather, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, plasticienii Marsden Hartley, John Marin, Agnes Pelton, Georgia O'Keeffe, dirijorul Leopold Stokowski, compozitorul mexican Carlos Chávez, balerina Martha Graham, fotografii Edward Weston, Paul Strand şi Ansel Adams – cel din urmă îi va face un admirabil portret proaspătului soţ, intitulat *Un om din Taos, Tony Lujan* (Fig. 2). Descoperind frumuseţile zonei, Adams se va apropia de indieni, va fi admis la ceremonialurile lor şi va lua imagini memorabile, precum *Dansul vulturului, San Ildefonso*, prezentată în expoziţie.

Pentru a nu da probleme de pronunţie prietenilor de limbă engleză, Mabel schimbă conotaţia numelui ce-l primise prin căsătorie: din Lujan în Luhan. Prin acest ultim mariaj, ea a dorit să creeze o legătură între albii de cultură europeană şi nativii din New Mexico. Relaţia a produs oarece uimire şi presa a speculat-o: în periodicul „The Ogden Standard Examiner" din 1923 a apărut un articol cu titlu de senzaţie *De ce s-a măritat regina boemei cu un şef indian* (Why Bohemia's Queen Married an Indian Chief). A încercat ea însăşi să se asimileze prin port şi coafură: şi-a tăiat părul scurt şi şi-a cultivat bretonul după stilul „paj", a adoptat straiele colorate ale localnicilor şi bijuteriile de argint cu turcoaze. A colecţionat ceramică şi carpete ţesute din păr de capră executate de femeile indiene.

A susţinut talentele locale: pe o nepoată a soţului, Merina Lujan o încurajează să se dedice artei şi-i acoperă cheltuielile de studiu la Santa Fe Indian School. Când va deveni plasticiană, aceasta va semna Pop Chalee, iar lucrările ei vor urma stilul tradiţional amerindian de compunere şi reprezentare plată, bidimensională, a personajelor (*My Wild Horses*). Mabel s-a interesat şi de arta populaţiei mexicane din zonă, a colecţionat icoane şi sculpturi în lemn din mănăstirile (missions) spaniole ridicate în secolele XVII–XVIII şi a încurajat schimburile culturale entice. Marsden Hartley, ce asimilase fovismul, expresionismul şi orfismul european, şi-a transpus sintaxa plastică în compoziţii cu un puternic accent decorativ (*Portretul unui ofiţer german, Crucea de Fier, Abstracţie berlineză*). Experienţa din New Mexico l-a marcat profund pe artist: în pânza *Un aranjament abstract al simbolurilor amerindiene* (*An Abstract Arrangement of American Indian Symbols*) (Fig. 4) a alăturat un tepee (cort conic indian) alb, cu o tablă de şah în partea de jos şi câteva simboluri preluate de la petroglifele triburilor din vechime sau de la pictura cu nisip practicată de vracii Navajo (valul, curcubeul, şoimul), ce a fost folosită chiar pentru afişul expoziţiei. El a fost inpirat şi de naivitatea sculpturilor bisericeşti ce le văzuse în Taos şi de aici a rezultat o compoziţie cu Maica Domnului în faţa căreia bigoţii localnici depuseseră un pepene verde drept ofrandă (*Blessing the Melon: Indians Bring the Harvest to Christian Mary for Her Blessing*). Aceeaşi inspiraţie religioasă a făcut-o pe Georgia O'Keeffe să picteze o monumentală cruce cenuşie care se decupează pe un cer siniliu (*Grey Cross with Blue*) (Fig. 5). Un alt invitat al lui Mabel a fost pictorul cubist Andrew Dasburg care, confruntat cu lumina specială din New Mexico şi cu formele rectangulare ale locuinţelor din chirpici, a găsit consonanţe cu stilul ce-l practica şi a semnat peisajul plin de sugestivitate *Taos Houses (New Mexico Village).* Prin intermediul romancierului D. H. Lawrence şi al soţiei acestuia, Frieda, Mabel a cunoscut-o pe pictoriţa britanică Dorothy Brett ce venise să-şi viziteze prietenii în 1924. Ea s-a autoportretizat alături de amicele ei, Mabel şi Frieda cu ţigareta în colţul gurii în vreme ce, pe uşa deschisă, se vedea Lawrence, cu părul şi barba sa roşie, stând sprijinit de un arbore cu carnetul de note pe genunchi. În 1922, Mabel reuşise performanţa de a-l momi în Taos pe literatul ce produsese scandal cu scrierile sale considerate licenţioase şi impudice, precum controversatul *Fii*

şi amanţi (1913) şi, mai ales, viitorul roman *Amantul lui Lady Chatterley* (1928). Relaţia dintre ei, însă, nu a evoluat prea bine şi scriitorul a părăsit casa Luhan, „Los Gallos” (Fig. 8–9), şi s-a mutat la o fermă din San Cristobal, la nord de Taos apoi, în 1924, la Kiowa Ranch, pe Muntele Lobo – loc pe care tot Mabel i l-a oferit – unde a încercat să-şi creeze propria colonie artistică. Fără a reuşi, a părăsit New Mexico în 1925. Totuşi, trecerea sa pe acolo a fost imortalizată de Mabel în scrierea *Lorenzo in Taos* (1932).

În 1915 – înaintea sosirii lui Mabel Dodge în localitate – un grup de plasticieni fondaseră o confrerie, Societatea Artiştilor din Taos (Taos Society of Artists) (Fig. 7). Aceştia erau Joseph Henry Sharp, Bert Phillips, Oscar Berninghaus, Ernest Blumenshein, Herbert Dunton şi E. I Couse – care a fost şi primul preşedinte al organizaţiei. Majoritatea acestor artişti erau adepţi fermi ai figurativului şi se dedicaseră, aproape exclusiv, tematicii western – indieni, cowboy, scene de luptă, ilustraţii pentru nuvele şi romane cu subiect din Wild West. Era evident că patroana moderniştilor, ce avea cu totul alte precepte estetice, nu se putea apropia de ei, chiar dacă pe Blumenshein, care aborda şi peisajul, l-a acceptat şi cultivat. Societatea s-a destrămat în 1927, când Mabel era deja spiritul protector şi inspirator al locului. În 1923 în Taos a mai apărut un artist, rusul Nicolai Fechin, îmbiat să se stabilească acolo de climatul blând şi uscat ce-i asigura stabilitatea şi eventual chiar vindecarea ftiziei de care suferea. El era un excelent portretist şi peisagist. În 1927 a semnat cel mai interesant şi reprezentativ portret al lui Mabel Dodge în care amestecă, cu eleganţă, cromatica specifică ţinutului cu alura autoritară şi stăpână pe sine a unei ţarine din vechime, bine înfiptă pe tronul ei şi împodobită cu bijuterii indiene, cu turcoaze (Fig. 1). Prin anii 40, Ernest Blumenshein a executat o compoziţie amplă, cu multe personaje, în care s-a prezentat alături de rude şi prieteni. Pânza *Noi şi vecinii din Taos* a fost prezentată publicului în expoziţia organizată, în 1948, la New Mexico Museum of Art. În prim plan se află artistul, soţia, fiica şi câinele lor, iar în plan secund, dar în axul lucrării, este impostat, în profil, D. H. Lawrence, înalt şi cu barba roşie, având în imediata apropiere, dar în spate, pe Mabel şi Tony Luhan în vreme ce nepoata lor, Pop Chalee, stă pe jos, în dreapta artistului autoportretizat. Lucrarea are, pe lângă valoare artistică şi una documentară fiindcă în cadrul ei au fost adunaţi toţi aceia care s-au remarcat şi s-au manifestat în mişcarea cultural-artistică din Taos.

Pe lângă portretele din diverse perioade şi de la diferite vârste ale promotoarei modernismului în sud-vestul american, în expoziţie au figurat lucrări semnate de majoritatea artiştilor menţionaţi – pictori, graficieni, fotografi – ca şi ceramică amerindiană din zonă, icoane, cruci şi sculpturi naive, în lemn, executate de artizani mexicani, precum şi revistele în care publicase Mabel sau volumele de amintiri ori de comentariu plastic pe care le-a semnat ea precum *Edge of Taus Desert* din 1937 (Fig. 6). În total, au fost prezentate 150 de opere de artă care proveneau din aproape 60 de muzee şi colecţii particulare.

În 1947, Mabel Dodge Luhan a dat la lumină volumul *Taos şi artiştii săi* (Taos and Its Artists) în care a prezentat întreaga pleiadă de plasticieni pe care îi atrăsese în New Mexico. Cartea era ilustrată cu 56 de reproduceri alb-negru după lucrările pe care le comenta. Deşi încurajase talentele locale, amerindieni şi mexicani, în lucrarea sa nu a vorbit de nici unul dintre ei, ci doar de plasticienii albi, de cultură europeană, pe care-i cunoscuse îndeaproape – pe unii chiar în intimitate – şi cărora le revelase frumuseţile regiunii.

Aşa cum o etichetase, atât de inspirat, Marsden Hartley într-o scrisoare din 1914 către Alfred Stieglitz, Mabel Dodge Luhan a fost o „creatoare de creatori”!

Personalitate puternică, inteligentă, informată şi cultivată, fermă în opinii şi în decizii, bogată şi independentă, generoasă şi prevenitoare cu oamenii de cultură, caldă şi înţelegătoare cu băştinaşii pe care-i promova în cultura albilor, adevărată suverană în Taos, ea a reprezentat un catalizator al mişcării artistice a timpului său, la fel cum a fost Regina Maria pentru Balcik. Fenomenul Taos a apărut şi s-a dezvoltat în aceeaşi perioadă în care, pe Coasta de Argint a Mării Negre, suverana României îşi construia palatul – casa de vis, Tenha Juvah (ce, în turceşte înseamnă Cuibul singuratic) – înconjurat de „grădina amintirilor” (*My souvenir garden*, cum o numea chiar ea, şi unde a aclimatizat soiuri de plante exotice din locurile pe care le vizitase ori care-i aminteau de ţinuturile natale) şi atrăgea o seamă de importanţi plasticieni care aveau să marcheze, prin operele lor, un moment specific din cultura vizuală naţională. Atât în Taos cât şi în Balcik s-au constituit importante colonii artistice al căror rezultat înobilează şi astăzi simezele muzeelor şi galeriilor.

Când Mabel Dodge Luhan a trecut la cele veşnice, pe 13 august 1962, a fost înmormântată în cimitirul fondatorilor acelei comunităţi, în apropierea lui Kit Carson, marele cercetaş, deschizător de piste şi pionier al Vestului. Nu putea să i se facă o cinste mai mare decât aceasta, să fie acceptată a-şi dormi somnul veşnic în compania descălecătorilor, a întemeietorilor, în Kit Carson Memorial State Park din chiar centrul oraşului Taos (Fig. 10). Pentru că şi ea a fost o întemeietoare de viaţă cultural-artistică pe care a patronat-o aproape jumătate de secol şi a întreţinut flacăra emulaţiei creatoare.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Portrete comice. Istoria în caricatură*, Muzeul Național Cotroceni, 27 iunie – 20 august 2017

Desenul umoristic a fost, totdeauna, o armă mortală, mai eficentă decât armamentul convențional, spre a-i combate pe monarhi, dictatori şi oameni politici. Cenzura a fost, dintotdeauna, foarte activă şi necruțătoare cu presa ilustrată satirică. Este cunoscută grija cu care Joseph Fouché, ministrul poliției lui Napoleon I, confisca şi distrugea planşele cu desene ofensatoare la adresa împăratului venite, clandestin, din Anglia. De aceea, acest gen de grafică nu s-a pututu dezvolta pe pământ francez în timpul domniei corsicanului, ci a apărut, timid, doar după abdicarea sa din 1814, dispărând în timpul celor 100 de zile pentru a redeveni activă după înfrângerea de la Waterloo şi luând proporții între deceniile patru şi şapte ale veacului al XIX-lea când s-au afirmat nume de marcă ale caricaturii precum Daumier, Gavarni, Grandville, Carjat, Bertall, Cham şi alții.

În ținuturile româneşti, caricatura şi-a făcut un debut destul de nesigur în presa locală înaintea Unirii Principatelor, în periodicele şi calendarele lui N. T. Orăşanu, sub penița neinspirată şi needucată a unor desenatori anonimi. Anonimatul era necesar a fi păstrat şi pentru a nu suferi din cauza urmăririi polițieneşti şi a proceselor de presă în care a fost târât, nu odată, veselul şi causticul redactor al lui „Nichipercea". Epoca de aur a caricaturii româneşti a fost între 1890 şi 1916 când au apărut mai mule reviste de specialitate precum „Furnica", „Veselia", „Moş Teacă. Jurnal Țivil şi Cazon", „Mojicul" unde au colaborat mulți plasticieni de valoare, unii dedicați aproape exclusiv genului satiric precum Ary Murnu, Nicolae Petrescu-Găină, Constantin Jiquidi, B'Arg, Dragoş, alții împletindu-l cu opera lor de şevalet, de largă respirație şi notorietate, precum Francisc Şirato, Nicolae Vermont, Nicolae Tonitza şi Iosif Iser.

Multă vreme caricatura a fost, pe nedrept, considerată un gen minor, nedemn a-i fi consacrat un studiu monografic extins. Ce-i drept, caricatura este expresia spumoasă sau amară a momentului şi are o scurtă existență deoarece face referiri la evenimente (politice, militare, sociale, culturale) şi personalități cu prezență temporară limitată. Acela care s-ar încumeta să purceadă a studia istoria caricaturii româneşti ar trebui să fie posesorul unui uriaş bagaj de cunoştințe din toate domeniile vieții, deoarece maeştrii caricaturii se puteau lega de un amănunt minuscul, aparent insignifiant, extras din discursul sau acțiunile unui senator, general sau şef de partid pe care să-l ironizeze în compoziția lor ce, pentru momentul când a fost publicată avea un înțeles şi putea produce ilaritate, dar acel moment odată trecut imaginea rămânea incomprehensibilă. Este iconic portretul regelui Carol I ce are scris pe frunte, cu roşu,1907, realizat de Iser spre a face referire la înăbuşirea răscoalei țărăneşti din acel an. La fel chipul elegant al lui Take Ionescu purtând țilindru cu panglica în culorile şi cu inconfundabilele dungi şi stele ale drapelului american, prin care Murnu făcea trimitere la simpatiile acestui ministru pentru marea democrație de peste ocean. Dar câte alte asemenea detalii vestimentare şi formale, de mimică şi gestică, mai pot fi astăzi înțelese, la distanță de un secol de la compunerea desenelor inspirate de realități stringente ale epocii?

Au existat, la noi, câteva încercări de sinteză privind caricatura cu temă politică în care era vizată, aşa cum se poate lesne observa chiar din titluri, finalitatea propagandistică a respectivelor lucrări ce trebuiau să înfiereze „cu mânie proletară regimul burghezo-moşieresc". Este vorba despre volumul *Cronica ilustrată a unei lumi apuse* de Horia Liman, prezentare artistică de Eugen Taru şi consultanți ştiințifici Eugen Schileru, Amelia Pavel şi Mircea Popescu (Ed. Politică, Bucureşti, 1959) şi studiul Ameliei Pavel *Aspecte ale caricaturii politice româneşti în secolul al XIX-lea* (SCIA nr. 3–4/1955). Recent, un doctorand, Horia Vladimir Şerbănescu, a abordat tematica marțială în desenul umoristic publicând un studiu intitulat *Caricatura militară în presa umoristică românească de la Unire până la Războiul cel Mare (1859–1916)* (SCIA, „Artă plastică", Serie nouă, tom 3/2013, p. 9–49).

Totuşi, caricaturiştii activi în ultimul pătrar al secolului XX şi primul al secolului XXI, s-au străduit să organizeze, cu oarecare periodicitate, saloane ale umorului în care să îşi expună opera. Dar, în aceste manifestări, arar mai apar portrete ale personalităților politice sau cultural-artistice, aşa cum se obişnuia altădată. Se pare că a dispărut abilitatea surprinderii printr-o linie modulată a trăsăturilor fizice şi a psihologiei modelului, în care maeştrii primei jumătăți a secolului XX se evidențiaseră creând adevărate capodopere. Este trist că presa actuală nu mai este interesată de ilustrația cu subiect satiric sau de portretul caricatural pe care să le găzduiască în paginile sale aşa cum se proceda în perioada interbelică şi chiar în anii cei mai grei ai comunismului învingător. Avem exemplul periodicului de după 1990, „Cațavencu", devenit mai apoi „Academia Cațavencu" în care erau, mai degrabă, încurajate fotomontajele cu inserturi de dialoguri plasate în baloane deasupra capetelor personajelor decât desenele expresive şi spirituale.

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă expoziția inspirat intitulată *Portrete comice. Istoria în caricatură* unde au fost adunate o suită de portrete şi compoziții cu temă politică sau culturală ce acopăr un interval de timp de un secol şi jumătate. Prezentarea debuta cu litografiile lui Honoré Daumier, părintele caricaturii politice moderne, pregătite pentru revista „Le Charivari". După care se trecea la producțiile marilor caricaturişti români de la cumpăna veacului al XIX-lea şi al XX-lea deja amintiți, Murnu şi Petrescu-Găină, Jiquidi şi Iser, creatori de portrete-tip ale suveranilor şi oamenilor politici ai vremii. Astfel apar regii Carol I şi Ferdinand I – cel dintâi foarte sobru, încruntat şi milităros (Fig. 1), cel de-al doilea mai lejer, cu trabucul în gură şi mâinile în buzunare, Ion I.C. Brătianu, Al. Marghiloman (Fig. 2), Nicolae Filipescu, Mitiță Sturdza (Fig. 3), Al. Marghiloman, Emil Costinescu, generalul Gh. Manu, Take Ionescu, V. G. Morțun, Gh. Gr. Cantacuzino, P. P. Carp, Titu Maiorescu, Al. Bădărău, C. Argetoianu, Vintilă Brătianu, I.G. Duca (Fig. 4), Spiru Haret, Barbu Ştefănescu Delavrancea, V. A. Urechia (Fig. 5), N. Iorga, dr. C. I. Istrati, etc. La toți erau exagerate mustățile, bărbile sau barbişoanele, specificul îmbrăcăminții sau anumite elmente ce-i făceau inconfundabili precum ochiul constant înlăcrămat al lui Sturdza, chelia şi monoclul lui Carp, părul vâlvoi şi lavaliera învoaltă a lui Delavrancea, punga cu bani bine strânsă de mâna „Nababului" Cantacuzino cu favoriții săi stufoşi, ținuta de echitație a lui Marghiloman, alura napoleoniană şi bicornul generalului Manu, ochelarii rotunzi şi brațele pline de hrisoave ale lui V. A. Urechia, silueta filiformă, interminabilă, a lui Iorga.

Pe lângă portretele inconfundabile, caricaturiştii se încumetau a realize şi compoziții cu multe personaje spre a trata chestiuni stringente ale zilei, precum problema țărănească, animozitățile partinice din parlament, naturalizarea evreilor (Fig. 6), neutralitatea sau războiul în intervalul 1914–1918, etc.



Fig. 1. Constantin Jiquidi, Bucuresci-Parnas, Aller & Retour (Regele Carol I), 1895, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 2. Ary Murnu, I.I.C. Brătianu, Regele Carol I şi Al. Marghiloman la consultaţie, Muzeul Naţional de Istorie a României.

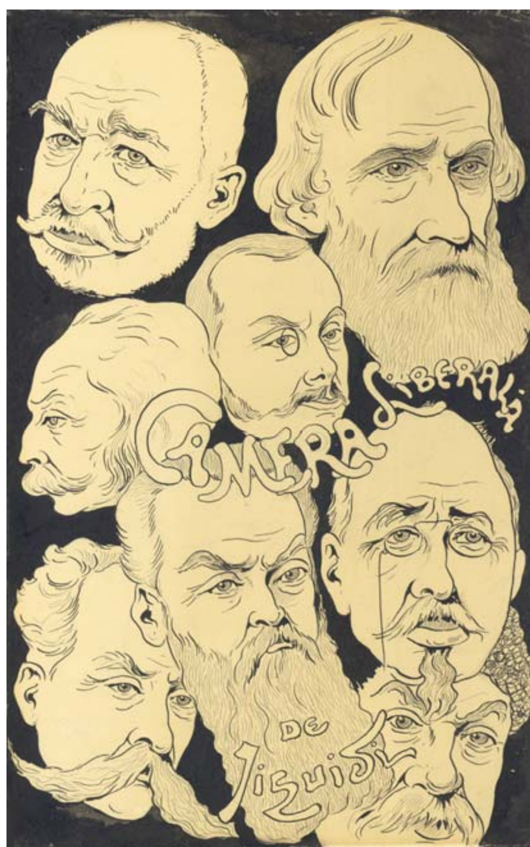


Fig. 3. Constantin Jiquidi, Camera liberală, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 4. N.S. Petrescu-Găină, Constantin Argetoianu, Vintilă Brătianu şi I. G. Duca, Muzeul Naţional de Istorie a României.



Fig. 5. N. S. Petrescu-Găină, V.A. Urechia, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 6. Ary Murnu, Cu ocazia mesajului, Biblioteca Academiei Române.

În perioada interbelică s-au manifestat alți desenatori satirici ale căror subiecte păreau a fi legate mai mult de viața culturală – cel puțin aceasta relevă selecția prezentă pe simeză: Octavian Goga de N. Tacorian, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu şi Iosif Iser de Iosif Ross, Alexandru Macedonski şi Al. Bogdan-Piteşti de I. Don, Ionel Teodoreanu de C. Nicol, Mihail Sorbul de Victor Ion Popa. Un sector interesant şi inedit l-au constituit caricaturile militare executate de vreun ofițer talentat ce a dorit să-şi distreze camarazii şi să-şi imortalizeze unitatea. Aşa sunt albumele *Reg. 4 Roşiori „Regina Maria" în caricatură*, *Reg. 3 Călăraşi „Gen. Praporgescu David" în caricatură* şi *Aviația râde*, toate provenind din patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I". Este păcat că nu s-a păstrat nici o informație despre autorii acestor mostre de umor cazon din anii 40, mult influențat în stilul graficii desenelor animate ale lui Walt Disney ce abia îşi făcuseră apariția pe ecrane.

Din expunere nu a lipsit nici mapa cu cele 16 litografii ale lui Aurel Jiquidi – fiul lui Constantin Jiquidi – şi el grafician şi caricaturist, în care au fost adunate scenele comice ale piesei lui I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă.*

Evitând, cu eleganță, tematica vulnerabilă a desenului politic, moralizator şi propagandistic al perioadei proletcultiste în care s-au specializat Eugen Taru, Gion Mihail, Cik Damadian, I. Ross, Nell Cobar, Jules Perahim, I. Cova şi I. Doru, organizatorii au preferat să se orienteze spre portretistica de caracter a lui Silvan Ionescu dedicată exclusive lumii literare postbelice de sub a cărui linie fină, vibrată, prindeau viață

Lucian Blaga (Fig. 7), Păstorel Teodoreanu, Fănuş Neagu, Ion Brad, Cezar Baltag, Alexandru Andriţoiu, Ion Lăncrănjan şi Valeriu Râpeanu (Fig. 8), toate provenind din patrimoniul Muzeului Naţional al Literaturii Române. Un portret al poetului Grigore Hagiu a fost schiţat de confratele de geniu Nichita Stănescu. Nu ar strica să fie organizată cândva şi o expoziţie cu desenele poeţilor pentru că este cunoscută propensiunea pentru grafică a lui Stănescu deja menţionat, ca şi a lui Romulus Vulpescu şi Marin Sorescu. La fel, ar trebui reconsiderat criticul şi istoricul literar Şerban Cioculescu, mare amator de grafică şi bun caricaturist – mai ales când era vorba de propriile-i trăsături.

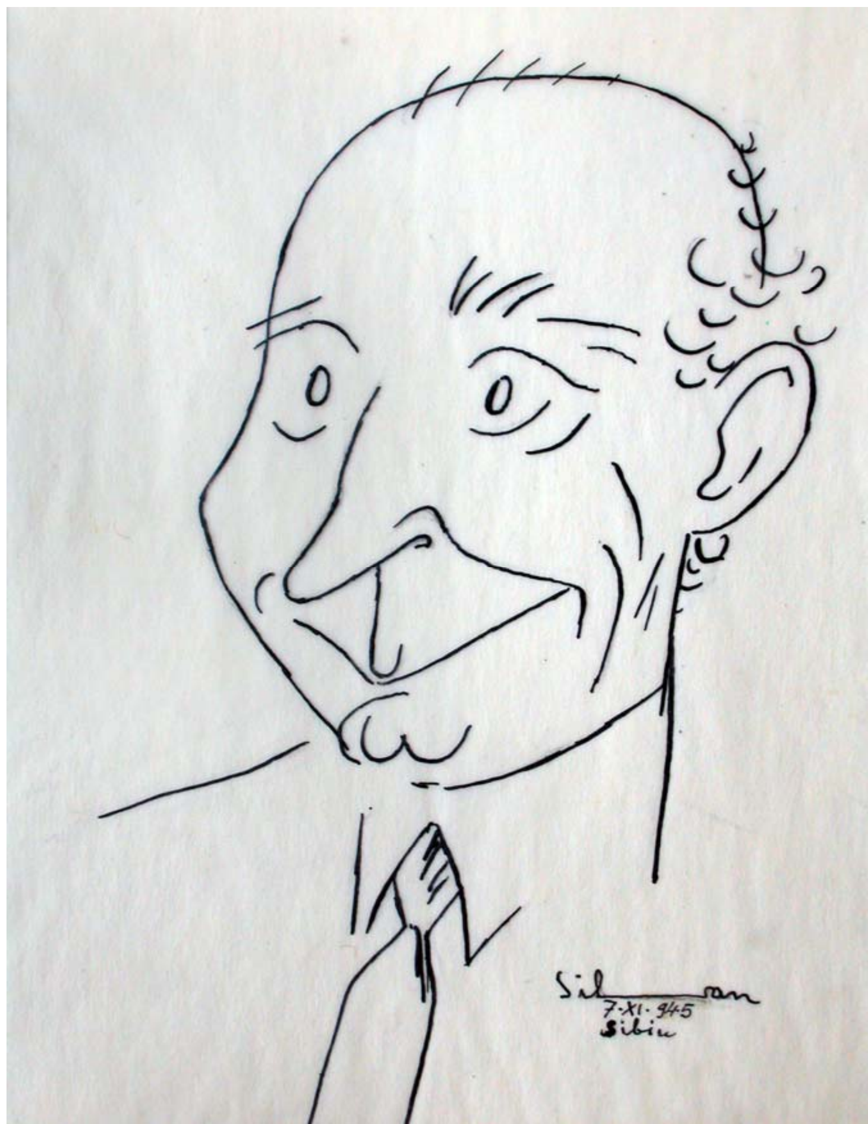


Fig. 7. Silvan Ionescu, Lucian Blaga, colecţia autorului.

Manifestarea a fost însoţită şi de un frumos catalog de 68 de pagini, bogat ilustrat şi cu un text introductive semnat de dr. Mădălina Niţelea, care a fost iniţiatoarea şi organizatoarea evenimentului.

Este necesar a fi făcute nişte adăugiri şi corecturi la legende, unele incomplete, altele eronate. Astfel, mai multe imagini, deşi sunt semnate, în legende nu sunt precizaţi autorii: Emil Costinescu (p. 15), Spiru Haret (p.16), Titu Maiorescu (p. 19), I. Lahovary (p. 22 jos), Delavrancea (p. 28), C. Dissescu (p. 31), C. Arion (p. 33), sunt de Petrescu-Găină; Take Ionescu (p.23 jos), N. Filipescu (p. 24), N. Fleva (p. 26), Gh. Manu (p. 34 jos), sunt de Murnu; G. Gr. Cantacuzino (p. 21 sus), I. Lahovary (p. 22 sus), Take Ionescu (p. 23 sus), Al. Bădărău (p. 32 sus), M. Vlădescu (p. 33), General Manu (p. 34 sus) sunt de Iser; Gabriel Marinescu (p. 40) este de M. Tacorian; C. Argetoianu (p. 41) este de Dragoş. La p. 57, Silvan îl reprezentase pe Păstorel Teodoreanu şi nu pe N. D. Cocea, aşa cum apare în catalog; la fel, la p. 55, desenul lui V. I. Popa

nu-l reprezintă pe Nae Ionescu, ci pe dramaturgul Mihail Sorbul – a se vedea, pentru comparaţie, o variantă a aceluiaşi chip în valoroasa lucrare documentară *Victor Ion Popa. Artistul şi criticul plastic. Album şi varia,* îngrijită de Cătălin-Andrei Teodoru (Ed. Sfera, Bârlad, 2015), p. 351.



Fig. 8. Silvan Ionescu, Valeriu Râpeanu, colecţia autorului.

Expoziţia *Portrete comice. Istoria în caricatură* de la Muzeul Naţional Cotroceni – care a fost închegată cu lucrări provenind de la Biblioteca Academiei Române, Muzeul Naţional de Istorei a României, Muzeul Municipiului Bucureşti, Muzeul Naţional al Literaturii Române şi Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand I" – a fost o plăcută invitaţie la reverie istorică şi la revelarea harului umoristic al graficienilor români dedicaţi ilustraţiei satirice.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziţia *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*, Muzeul Naţional de Artă al României, 24 august 2017 – 28 aprilie 2018

Pentru a omagia eroicele lupte din 1917 dar şi opera de consemnare a acestei epopei de sânge, speranţe şi împliniri a Războiului pentru Reîntregirea Neamului, la Muzeul Naţional de Artă al României s-a deschis expoziţia *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*.



Fig. 1. Afişul manifestării „De străjă la Palatul Regal”.

În vara anului 1917, în armata română, aflată în retragere în Moldova, a fost organizat un grup de plasticieni ataşaţi Marelui Cartier General, Secţia a 3-a Adjutantură, cu misiunea de a elabora iconografia participării noastre la conflictul armat, alături de forţele Antantei. Rezultatul eforturilor conjugate urma a deveni nucleul unui muzeu militar. Acest organism s-a constituit ca urmare a emiterii Ordinului Circular Nr. 9400 din 23 iunie 1917, semnat de Şeful Statului Major General, generalul de corp de armată Constantin Prezan. Grupul de plasticieni cu specialităţi şi experienţe diferite, unii deja cunoscuţi, alţii doar începători, era format din sculptorii locotenent I. Iordănescu, locotenent Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Dimitrie Măţăuanu, Alexandru Călinescu, Alexandru Severin şi G. Stănescu şi din pictorii locotenent D. Stoica,

locotenent I. Theodorescu-Sion, locotenent Traian Cornescu, locotenent Alexandru Crețoiu, sublocotenent Emilian Lăzărescu, sublocotenent Tache Brăescu, sublocotenent Alexandru Poitevin-Scheletti, Aurel Băeşu, C. Petrescu-Dragoe, Remus Troteanu, Aurel Constantinescu, Ştefan Dimitrescu, Toma Tomescu, Andrei Niculescu, Grigore Negoşanu, Nicolae Mantu, Camil Ressu, Alexis Macedonsky, Nicolae Dărăscu, Petre Bulgăraş, G. Ionescu-Doru, Eftimie Hârlescu, Ion Mateescu, Otto Briese, Constantin Bacalu şi Ignat Bednarik. La aceştia s-au mai adăugat, ulterior, Horațiu Dimitriu, Paul Scorțescu, Emil Damian, Richard Hette, Anghel Chiciu, Ion Mateescu, Andrei Corneliu şi Tudor Gheorghe. Toți cei adunați sub arme erau asimilați gradului de locotenet şi primeau solda cuvenită. Perioada lor de activitate a fost destul de scurtă, din iunie până în septembrie, când a fost organizată o primă expoziție, cu circuit închis, în sălile Şcolii de Belle-Arte apoi o alta, publică, în acelaşi loc, deschisă între 26 ianuarie şi sfârşitul lunii următoare a anului 1918. După închiderea ei la Iaşi, expoziția artiştilor-soldați a fost itinerată la Chişinău.



Fig. 2. Santinela.



Fig. 3. Prezentarea drapelului şi a uniformelor de campanie.



Fig. 4. Oficiul poştal de campanie.



Fig. 5. Mica vizitatoare fotografiindu-se alături de bătrânul sergent din Regimentul de Escortă Regală, ținând în mână cărțile poștale preferate.



Fig. 6. Artistul de front şi modelul său.



Fig. 7. Asociația „6 Dorobanți” în curtea Palatului Regal.

Manifestarea de la Muzeul Național de Artă a beneficiat de o arhitectură ce dorea să amintească de spațiul strâmt şi întortocheat al adăposturilor şi tranşeelor, cu parapete vopsite într-un gri apăsător, de navă, cu o lumină slabă menită a evoca eclerajul modest al felinarelor şi al lămpilor alimentate de electricitatea difuzată cu economie la vreme de război. Expoziția a fost evocatoare şi mişcătoare prin lucrări şi prin mesaj. Înr-un anumit loc, în centrul sălii, a fost amenajat un mic spațiu, cu pereții complet goi, unde puteau fi auzite zgomotele specifice frontului: vâjâitul şi bubuiturile proiectilelor, sunetul surd al motoarelor de maşini militare, de avioane, tropăit de bocanci şi de copite, strigăte de luptă, de încurajare sau de durere, zăngănit de lanțuri şi de arme sau tăcerea grea, apăsătoare, dinaintea atacului general – un mediu anxietant, ce suscita claustrofobia chiar şi acelora care nu suferă de aşa ceva, dar un loc necesar pentru a te pregăti să vizionezi lucrările de pe simeză. La intrarea în sală şi într-una dintre galeriile de „pregătire” a vizitatorului, pe

monitoare, se derulau imagini din portofoliul operatorilor de front din Serviciul Fotografic al Armatei care ofereau o imagine veridică a vieții din campanie: soldați în tranșee, în spatele parapetului, scrutând linia dușmană sau pregătind mitraliera pentru a deschide focul, împingând tunul sau cărând obuze, săpând adăposturi sau morminte pentru camarazii căzuți, dormind pe pământul gol sau mâncând din gamela soioasă, așezați pe un pietroi sau pe un buștean, îngrijiți la ambulanță, vizitați de regele Ferdinand și încurajați de regina Maria „Mama Răniților", dar și în timpul liber, voioși ca niște copii, jucând popice sau sărind capra, dându-se într-un dulap de bâlci, interpretând dansuri populare pe muzică de cobză și de scripcă, făcându-și toaleta sau cârpindu-și uniforma. Astfel, vizitatorul a primit prețioase informații pe care, mai apoi, le-a putut regăsi interpretate pe pânză sau pe coala de hârtie în operele plasticienilor de la Marele Cartier General.



Fig. 8. Am coborât din rame, ne-am desprins din sculpturi.

Câteva documente completau discursul militarist: un brevet de decorație al lui Arthur Verona, livretul militar al lui Max Hermann Maxy – pe care erau aplicate mai multe stampile, cu tuș roșu, cu specificarea în majuscule „Evreu" – și multe fotografii în care apăreau unii dintre plasticieni îmbrăcați în uniformă, inclusiv o poză de grup, făcută într-o sala a Școlii de Belle-Arte din Iași unde fusese organizată expoziția cu operele lor – imagine provenind din fototeca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu".

Fără a avea un motto, manifestarea s-ar fi putut așeza foarte bine sub panseul generalului american William Tecumseh Sherman – artizanul și comandatul devastatorului Marș spre Mare, ce reprezenta războiul total, de nimicire și secătuire a surselor de aprovizionare ale inamicului, din timpul Războiul Civil american: „War is Hell!" (Războiul este Iad!).

Expoziția a fost structurată pe mai multe secțiuni: frontul, rănițiii, dezastrele războiului (ruinele, foametea, moartea, orfanii și văduvele, invalizii), prizonierii, revoluția bolșevică, apoteoza victoriei, artiștii pe front (portrete colegiale).

Imagini de luptă, de încleștare crâncenă, nu erau prea multe, fiind mai la îndemână artiștilor de front să imortalizeze scene pe care le puteau vedea fără a se expune riscului de a cădea ei înșiși victime, în linia întâi. Ion Jalea fusese un exemplu tragic în acest sens pierzându-și brațul stâng când observa evoluția luptei de la Mărășești. Fără a fi prezent la bătălie, compunându-și lucrarea după relatările participanților și din rapoartele oficiale ale Cartierului General, Emilian Lăzărescu a închegat o pictură plină de dramatism, *Lupta de la Mărășești*, cu atât mai impresionantă cu cât era de mici dimensiuni, dar foarte dură, foarte veridic tratată. *Eroina Ecaterina Teodoroiu* de Camil Ressu avea ceva declamativ, teatral, dorindu-se un simbol și nu neapărat o ilustrare a plecării la luptă a trupelor îmbărbătate de această Jeanne D'Arc modernă și româncă. Această lucrare nu a fost apreciată nici în epocă, abilul gazetar Nichifor Crainic comentând-o defavorabil în

cronica sa din „Neamul Românesc": „Viteaza fecioară cere în adevăr un văl de legendă, de idealisare, dar nicidecum realismul brut, prosaic, în care e înfăţişată". Mult mai vibrate şi mai realiste erau compoziţiile lui Ressu cu *Soldaţi ruşi din timpul revoluţiei* şi *Soldaţi ruşi la începutul revoluţiei, la Iaşi*, demonstrând, scandând şi cântând marşuri bolşevice. D. Stoica, excelent desenator, deja versat în tematica istorică din vechime până în epoca modernă şi bun cunoscător al fizionomiilor, uniformelor şi echipamentului ostăşesc, a realizat mai multe lucrări foarte convingătoare prin impostarea personajelor şi figurarea acţiunii. Dar s-a ingeniat şi în scene duioase, tulburătoare prin mesajul lor sacru aşa cum este apariţia pe câmpul de luptă a Mântuitorului, învăluit în nimb, în preajma răniţilor şi muribunzilor (*Isus printre mormintele eroilor din Primul Război Mondial*). Aurel Băeşu a portretizat un *Soldat rănit*, cu privire tristă de suferinţă. Chipuri litice, hotărâte, staturi masive, anguloase, au toţi soldaţii desenaţi sau pictaţi de Iosif Iser – artist care nu a fost inclus în grupul confraţilor repartizaţi pe lângă Cartierul General dar care, purtând şi el uniformă soldăţească, a lucrat intens în orele de repaus şi a organizat o expoziţie în sala periodicului „Omul Liber" în luna aprilie 1918 iar apoi, a deschis-o la Bucureşti, în sala Ateneului, în decembrie acelaşi an. În grupul de prizonieri germani şi austrieci, linia sa agresivă, înţepătoare, desemnează siluete filiforme, gârbovite, tipuri umane abătute de umilinţa înfrângerii, păşind nesigur spre o soartă necunoscută. Această lucrare este de o excepţională elocvenţă.

În perioada cât expoziţia artiştilor mobilizaţi a fost deschisă la Iaşi, nu toţi cronicarii au fost de acord cu cele văzute. Unii, prea dornici de verismul pur pe care, în concepţia lor îl cerea o pictură istorică şi militară, ajungeau la situaţia de-a dreptul ridicolă de a nu vedea calităţile plastice ale lucrărilor ci doar erorile de tactică şi strategie ori pe acelea din echipamentul şi armamentul soldaţilor reprezentaţi pe pânză.

Sculptorii din grupul artiştilor mobilizaţi au executat în special lucrări de mici dimensiuni şi schiţe pentru viitoare monumente. Lucrarea lui Dimitriu-Bârlad *Ultima grenadă a caporalului Constantin Muşat*, în mic, este cu uşurinţă recunoscută de toţi aceia care au trecut prin gara Buşteni, în faţa căreia se află amplasată. De sub eboşoarul lui Richard Hette a prins concreteţe un *Cap de ostaş*, cu cască, iar de sub acela al lui Al. Călinescu silueta greoaie, şleampătă a *Soldatului miliţian Simion Ion*.

Pe simeză au figurat şi lucrări ale unor artişti contemporani cu evenimentele, dar care nu au făcut parte din grupul care purta uniformă. Aşa, spre pildă, Gheorghe Popovici, directorul Şcolii de Belle-Arte din Iaşi, care cunoscuse toate privaţiunile şi mizeriile din oraşul supraaglomerat din cauza refugiaţilor e prezent cu lucrarea *Urgia războiului.* Colegul de catedră, Octav Băncilă a făcut un *Invalid la paradă*, Ion Anestin a imortalizat un *Convoi de prizonieri*, iar Gh. Ionescu-Sin, sub chipul scofâlcit al unui veteran rufos, neras, cu ochii scurşi şi buze tremurânde – probabil un şocat – a găsit imaginea cea mai hâdă a urmărilor conflictului armat şi şi-a intitulat pânza *Din război*. Inspirat de imaginea trecerii triumfale a suveranilor pe sub arcul de triumf ridicat pe Calea Victoriei, în dreptul Hotelului Athenée Palace, pe 1 decembrie 1918, Spiridon Georgescu a executat un mic basorelief intitulat *Întoarcerea de pe front*.

Este regretabil că, în textele explicative, s-au strecurat mai multe erori. Spre pildă, într-unul plasat chiar la intrarea în expoziţie, se afirma că Nicolae Tonitza a făcut parte din grupul artiştilor mobilizaţi, fiind citat chiar primul din listă. Or este ştiut că Tonitza luptase la Turtucaia, în primele zile ale lui septembrie 1916, şi căzuse prizonier rămânând în lagărul de la Kârdjali, din Bulgaria, până în 1918, după semnarea Păcii de la Bucureşti. Aşa că nu ar fi putut face parte dintre artiştii care activau la Iaşi, alăturându-li-se acestora după ce ei fuseseră deja demobilizaţi şi nu mai lucrau pentru armată. Dimitrie Paciurea nu a făcut parte dintre artiştii mobilizaţi şi nici nu a purtat uniformă chiar dacă, la intrarea în expoziţie, era amplasată premonitoria sa lucrare din 1915 *Zeul războiului*. O altă gravă eroare apărea în textul ce trata despre marile bătălii de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz unde se afirma că, alături de Ecaterina Teodoroiu şi maiorul Grigore Ignat ar fi căzut şi generalul Eremia Grigorescu, comandantul Armatei 1. Or acesta avea să mai trăiască încă doi ani, până pe 21 iulie 1919, fiind răpus de gripa spaniolă şi nu de glonţ, pe front. În intervalul de după încheierea ostilităţilor şi până la deces a fost acoperit de onoruri şi ridicat la cele mai înalte poziţii, find numit ministru de Război, şi ad-interim la Industrie şi Comerţ în guvernul de tranziţie al generalului Constantin Coandă iar apoi a fost Inspector General al armatei române. Chiar dacă expoziţia a fost organizată într-un muzeu de artă, nu este admisibil ca organizatorii să ignore datele istorice binecunoscute şi să lanseze informaţii eronate!

Expoziţia *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*, s-a constituit ca un reper de primă însemnătate în cadrul programului de comemorare a marilor lupte şi victorii din anul de foc 1917, când armata română a reuşit să stăvilească la Oituz, Mărăşti şi Mărăşeşti, iureşul distrugător al maşinii de război a Puterilor Centrale, iar iniţiativa de a o deschide la Muzeul Naţional de Artă este salutară – fiind obişnuiţi ca un asemenea subiect să poată fi văzut mai frecvent la muzee de istorie decât în unul dedicat plasticii. Între manifestările contigue expoziţiei a fost programată, pe 25 ianuarie 2018, conferinţa *Artişti şi soldaţi în Marele Război (1917–1918)*, susţinută de semnatarul acestor rânduri.

Pentru a oferi publicului o imagine vie a vieții de campanie, conducerea muzeului a primit, cu entuziasm, propunerea noastră de a organiza într-o sâmbătă un eveniment susținut de Asociația „6 Dorobanți". Astfel, pe 23 septembrie 2017, în curtea muzeului a fost instalat un umbrar sub care, câțiva dintre membrii acestei organizații de reînscenare istorică au arătat vizitatorilor cum decurgea o zi de campanie. După ce a primit raportul de dimineață, generalul a trecut în revistă trupele şi, cu ochi atent, a aranjat ținuta unuia dintre soldați, i-a închis copca la gât altuia şi a mângâiat pe creştet copiii de trupă. La poarta muzeului au fost instalate santinele formate din câte doi infanterişti cu baioneta la armă ce erau schimbați la intervale regulate – de altfel, manifestarea s-a numit *De strajă la Palatul Regal*. Un ofițer a explicat cum erau echipați şi înarmați soldații din vremea Marelui Război şi a descris simbolistica drapelului de luptă.

Două infirmiere făceau pansamente celor dispuşi a interpreta rolul răniților. Pe o targă, alături de cartuşiere, centiroane, căşti şi alte elemente de echipament, erau întinse pachete de vată, pansamente şi flacoane de spirt şi iod.

La oficiul poştal de campanie amatorii puteau să-şi aleagă o carte poştală ilustrată cu o imagine istorică – portretele familiei regale, peisaje urbane din vremea conflagrației, compoziții propagandistice („Pe aici nu se trece!"), scene de pe front – pe care, după ce scriau misiva şi adresa cu toc şi cerneală o prezentau poştaşului în uniformă. Acesta, după o atentă verificare a textului pentru a nu fi fost cumva transmise secrete militare, aplica stampila „Cenzurat" şi lipea timbrul cu care urma a fi expediată. Acesta era un joc foarte plăcut, mai ales pentru vizitatorii copii, care nu mai sunt deprinşi a scrie cu asemenea ustensile învechite şi nici a trimite scrisori ori vederi, într-o vreme când internetul facilitează comunicarea. O fetiță îşi alesese trei vederi şi-şi făcea un *selfie* cu aparatul telefonic mobil stând alături de un bătrân sergent din escorta regală, falnic în uniforma sa cu eghileți la umăr, sabie la şold şi cască cu penaj alb pe cap. Un operator din Serviciul Fotografic al Armatei făcea portrete celor dornici de a avea o amintire a acestei zile: modelele erau aşezate în poză, cu o cască sau capelă pe cap şi ținând în mână o puşcă spre a se simți şi ei, pentru o clipă, soldați. Aparatul folosit era unul digital, modern, iar imaginea cu iz de epocă era imprimată pe moment la un printer şi oferită beneficiarului. Unul dintre membrii Asociației, plastician de profesie, a interpretat rolul unuia dintre artiştii afiliați Marelui Cartier General şi, aşezat pe un taburet, ținând carnetul de schițe pe genunchi, a început să deseneze chipurile şi atitudinile camarazilor. Sub ochii uimiți ai publicului era repetat procesul de creație al pictorilor de acum 100 de ani, care au elaborat iconografia campaniei româneşti. Au fost ținute scurte expuneri despre activitatea artiştilor de front şi realizările lor memorabile.

Întreg acest spectacol de istorie vie s-a derulat pe un fond muzical în care marşurile şi melodiile cazone în care era evocat războiul se împleteau cu ariile populare în acea perioadă, cu muzică de dans (în special valsuri), de operetă şi vodevil conferind şi mai multă culoare manifestării. Când a fost difuzat Imnul Regal „soldații de duminică" au dat onorul, stând nemişcați preț de mai multe minute.

În final, trupa şi ofițerii s-au aliniat, pentru o fotografie de grup, în fața intrării Palatului Regal, având în fundal afişul expoziției *Atelier de front*. În acest fel, noi, reînscenatorii, am coborât din ramele tablourilor, ne-am desprins din bronzul sculpturilor pentru a da viață umbrelor înaintaşilor care au înfăptuit România Mare şi au ilustrat prin mijloace artistice această măreață epopee.

Între manifestarile aferente expoziției, a fost programată, pe 25 ianuarie 2018, conferința *Artişti şi soldați în Marele Război (1917–1918)*, susținută de semnatarul acestor rânduri. O fastă coincidență a făcut ca această expunere să aibă loc cu exact o zi înaintea împlinirii centenarului de la vernisajul Expoziției de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la M.C.G., în Iaşi, pe 26 ianuarie 1918.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*. Sala Theodor Pallady, Biblioteca Academiei Române, 5–31 octombrie 2017

În Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române a fost deschisă, cu ocazia Conferinței Internaționale *Retorici ale războiului în arte (1917–2017)* organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*.

Manifestarea s-a dorit avanpremiera Centenarului Marii Unirii din anul 2018 şi a completat, în chip strălucit pe aceea de la Muzeul Național de Artă al României, *Atelier de front*, despre care am scris în aceste pagini. În selecția făcută la Cabinetul de Stampe au fost scoase la lumină schițe în creion, tuş, laviu sau

acuarelă executate de plasticienii ce fuseseră chemați sub arme spre a activa la Marele Cartier General în vederea închegării unei iconografii de război ce urma să formeze nucleul unui muzeu militar. Dacă în expoziția de la Palatul Regal lipsesc mulți dintre acei plasticieni, pe simeza academică sunt reuniți aproape toți artiştii în uniformă, asimilați gradului de locotenent: Aurel Băeşu, Ignat Bednarik, Traian Cornescu, Emil Damian, Ştefan Dimitrescu, Ion Jalea, Emilian Lăzărescu, Constantin Petrescu-Dragoe, Stoica D., Ion Theodorescu-Sion, Francisc Şirato, la care se adaugă artişti ce nu făcuseră parte din grupul ataşat la M. C. G. precum B'Arg (pseudonimul graficianului şi caricaturistului Ion Bărbulescu), Ion Don, Iosif Iser, Victor Ion Popa, Corneliu Michăilescu, Nicolae Tonitza (ambii căzuți prizonieri la bulgari în urma dezastrului de la Turtucaia), Sabin Popp, Alexandru Romano, Costin Petrescu – care nici măcar nu fusese concentrat şi deci nu purtase uniforma, dar era puternic atras de subiectul militar şi istoric, devenind autorul frescei de la Ateneul Român în care este derulată deveniriea ca neam a românilor, de la cucerirea Daciei de către Traian până la înfăptuirea României Mari de Regele Ferdinand I.

Vernisajul Expoziției de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la M. C. G. a avut loc, la Iaşi, pe 26 ianuarie 1918, la orele 12, în localul Şcolii de Belle-Arte de pe Strada Arcului nr. 7. La eveniment, după cum informa reporterul ziarului „România", a participat regina Maria însoțită de fiicele ei, principesele Elisabeta, Maria şi Ileana şi mai multe oficialități civile şi militare precum generalul Constantin Prezan – cel ce inițiase şi chemase sub drapel acest grup de artişti plastici – prefectul poliției Gheorghe Matei Corbescu, mai mulți reprezentanți ai puterilor aliate, etc. Cu acel prilej a fost imprimat un catalog foarte modest, o simplă coală de hârtie pe care era dată lista artiştilor expozanți şi titlul lucrărilor de pe simeză, fără vreo ilustrație sau detalii privind tehnica şi dimensiunile exponatelor. În expoziția Cabinetului de Stampe erau prezente două proiecte ale lui Ştefan Dimitrescu pentru afişul şi coperta catalogului manifestării, deşi acestea se pare că nu au fost vreodată tipărite. Ambele compoziții au în centru câte un artist în uniformă care lucrează în plein-air, cel dintâi cu paleta şi penelul în mână, în fața şevaletului, privind peste umăr la o scenă de luptă ce se derulează la oarecare distanță, în spatele unei rețele de sârmă ghimpată, cel de-al doilea, îngenunchiat, modelează un soldat ce atacă la baionetă, observând, tot de la distanță, o luptă corp la corp. Tratarea personajelor este uşor caricaturală, pictorul având nişte picioare foarte subțiri, bine stârnse în moletiere şi bocanci enormi, desenați cam infantil.

În expoziție putea fi admirat un proiect de decorație de război executat, în 1918, de Ignat Bednarik care, pe avers, sub efigia regelui Ferdinand aflată pe un scut încadrat de doi infanterişti, un puşcaş şi un mitralior, apar înscrişi anii în care țara a fost în război – 1916–1918 – şi bătăliile câştigate la Mărăşeşti, Oituz, Mărăşti, iar pe revers este figurat un soldat ce se întoarce din campanie, mergând, smerit, spre o capelă ascunsă printre brazi, pe un drum de munte, peste ale căror culmi răsare soarele (Fig. 1, 2). În exergă este scris „Prin sacrificiu spre ideal". Medalia fusese probabil menită să fie acordată tuturor combatanților, dar nu a fost vreodată emisă fiind preferată Crucea Comemorativă a războiului.

Nicolae Tonitza nu a putut fi inclus în grupul artiştilor ataşati M. C. G., deoarece fusese luat prizonier şi a stat aproape doi ani în lagărul de la Kârdjali. A adus nişte mişcătoare schițe în care sunt evidente condițiile mizerabile de detenție, duse până la limita exterminării precum *Soldați români în captivitate* şi *Ofițeri români în capitvitate* unde, în spațiul strâmt al barăcii, fără paturi sau alte mobile, aceştia stau întinşi pe jos, înveliți în mantale, şi citesc sau moțăie; unul dintre ei, cu obrazul invadat de barba demult nerasă, pictează la un şevalet improvizat din câteva şipci, lângă o sobiță de tablă. Spre a-şi mai însenina zilele triste şi mohorâte, Tonitza împreună cu un alt camarad pictor, Constantin Vlădescu, au editat o publicație pe care o scriau de mână şi o ilustrau cu modestele mijloace tehnice la îndemână, „Nu te lăsa! Revistă umoristică periodică-neregulată". În expoziție se aflau câteva exemplare ale acestui periodic ad-hoc care circula din mână-n mână după principiul gazetelor comuniste din ilegalitate cu deviza „citeşte şi dă mai departe". La câțiva ani după revenirea în țară avea să ilustreze volumul de amintiri ale gazetarului G. Millian-Maximin *În mâinile duşmanului. Însemnările unui prizonier* (1920).

Emil V. Damian este un artist de la care nu s-au păstrat decât puține lucrări şi nici biografia nu-i este prea cunoscută, mai ales că s-a stins curând după încheierea conflagrației, în 1919, în urma afecțiunilor contractate în campanie. Datorită acestei expoziții, personalitatea sa artistică a fost restituită prin suita de schițe de front, portrete de camarazi, scene din campament sau din tranşee.

Sabin Popp a făcut războiul ca desenator la secția Foto-aerian şi observator în Flotila de Luptă, Grupul II Aviație, la Bârlad. Deşi viața i-a fost periclitată de multe ori – odată fiind aruncat chiar din carlingă la o manevră bruscă a plotului şi a reuşit să se salveze agățându-se de aripă – nu şi-a uitat menirea şi nu s-a abrutizat în mediul cazon ci a găsit ocazii să lucreze mici schițe în creion sau tuş, chipuri de camarazi (Fig. 3), ofițeri stilați, eleganți chiar, purtând monoclu şi uniformă de comandă specială, fie combatanți de rând, murdari, slabi, neraşi, epuizați şi demoralizați.



Fig. 1. Ignat Bednarik, Proiect de medalie (avers).



Fig. 2. Ignat Bednarik, Proiect de medalie (revers).



Fig. 3. Sabin Popp, Portret de militar.

Iosif Iser a activat la Bârlad, la Institutul Geografic al Armatei, având timp să se consacre şi luării de schiţe cu soldaţi, prizonieri, spitale de campanie, tipuri diverse de combatanţi, pe care le va expune, mai întâi, în cofetăria dezafectată a acelui oraş, apoi la Iaşi, în luna aprilie 1918, în sala gazetei socialiste a lui N. D. Cocea „Omul Liber”, unde a fost mult lăudată chiar în paginile acelei publicaţii. Tot acolo, dar şi în periodicul „Viitorul Ţării” aflat sub direcţia lui N.G. Rădulescu-Marador, publica desene satirice ori compoziţii serioase, patriotice, complexul artist care a fost Victor Ion Popa, aflat şi el sub arme.

Locotenentul Ion Jalea, până a fi cooptat între artiştii de la M. C. G. şi până a-şi pierde braţul stâng la Mărăşeşti, a lucrat destul de mult atunci când, ca ofiţer de rezervă s-a aflat la comanda trupei. A executat atât schiţe în creion şi laviu, cât şi mici compoziţii modelate în lut şi arse în cuptorul Mănăstirii Caşin, unde era încartiruit. Portretele ce le-a desenat unor camarazi sau unor „aliaţi” ruşi – subiect foarte atractiv pentru artiştii noştri – sunt adevărate studii academice unde, prin paginare şi valoraţie, sunt obţinute profunde analize psihologice ale modelului (Fig. 4).



Fig. 4. Ion Jalea, Studii de pe front.

În expoziţie au fost prezentate mai multe periodice umoristice precum „Furnica”, „Greerul” – ambele editate de George Ranetti – şi „Mojicul” în care erau satirizate, în text şi caricatură, militarismul german, ezitările guvernului Brătianu de a se angaja în conflictul armat preferând neutralitatea, fatuitatea ridicolă a unora dintre comandanţii militari, specula, abuzurile administraţiei locale, strategii de cafenea şi „învârtiţii” de la partea sedentară a armatei. Pe simeză s-au aflat mai multe caricaturi de Alexandru Moscu reunite sub titlul *Din vremea celei din urmă năvăliri barbare în România* (Fig. 5), în care erau aruncate săgeţi înveninate asupra ocupanţilor germani. Dar nici situaţiile critice din armata română nu le-a ocolit acest autor: în *Sanitarii* era schiţat un bolnav în patul de spital care-i striga infirmierului ce-i fura cizmele „N-aaaaam murit încă...”; obtuzitatea şi dezumanizarea medicilor militari era sintetizată în ordinul ce-l dădea unul dintre ei subalternilor ce privegheau un soldat decedat „Scutit de instrucţie 24 de ore”; *Instructorii invalizi în refacere la P. S.* (Partea Sedentară) prezenta un subofiţer fără braţe ce făcea instrucţie cu recruţii, dar se afla în imposibilitate de a le aplica vreo corecţie corporală, conform vechiilor cutume ostăşeşti, astfel că legenda suna foarte cinic „În armata română nu se bate”. Un alt caricaturist ce semna cu pseudonimul Rast a executat o suită de şarje muşcătoare ale invadatorilor intitulate fie *Boşii în România 1916–1918* fie *Din timpul ocupaţiei* sau *Amintiri din ocupaţie* (Fig. 6, 7, 8): aroganţă, suficienţă, brutalitate, obtuzitate, ignoranţă, hulpavitate, toate aceste tare se întâlnesc pe figurile de nemţi, austrieci sau turci desenate cu tuş şi colorate cu

acuarelă. Ele amintesc foarte bine de suita de portrete ale *Învingătorilor noştri* publicate în „L'Illustration" nr. 1486 din 18 august 1871, prin care, un caricaturist francez care, din precauţie nu s-a semnat, a luat în derâdere pe inamicii ţării sale din Războiul franco-prusian.

Pe lângă lucrările de grafică, în expoziţie au figurat câteva picturi în ulei de Costin Petrescu, împrumutate, cu multă generozitate, de nepotul autorului, domnul Dan Costin Petrescu. Este vorba despre două compoziţii cu un cavalerist român (Fig. 9) şi unul rus, chipul unui brav subofiţer erou, acela al unui rus bolşevizat, cu cocardă roşie în piept şi un frumos autoportret al artistului cu pălăria dată pe ceafă ale cărei boruri formează un fel de aureolă neagră în jurul feţei rubiconde. Artistul a refuzat invitaţia primită de la M.C.G. de a îmbrăca uniforma militară deşi s-a aflat şi el la Iaşi fiind foarte activ şi executând multe tablouri, în special portrete de militari ruşi care erau atractivi prin feţele expresive şi exotismul uniformelor.



Fig. 5. Al. Moscu, Din vremea celei din urma năvăliri barbare în România.



Fig. 6. Rast, Cavalerist din Husarii morţii, „Ocupaţia germană 1916–1918".



Fig. 7. Rast, Soldat prusian, „Din timpul ocupației 1916–1918”.



Fig. 8. Rast, Ofițer dintr-un regiment de gardă, „Boşii în România 1916–1918”.



Fig. 9. Costin Petrescu, Ştafeta română.

Expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare*, ce a fost coordonată de şefa Cabinetului de Stampe, drd. Cătălina Macovei, a fost însoțită de un frumos şi bine ilustrat catalog, a cărui introducere a fost semnată de acad. Ioan-Aurel Pop. Prin prezentarea publică a schițelor artiştilor în uniformă de la 1917, aflate în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, vizitatorii au putut pătrunde în atelierul intim al plasticienilor spre a asista, după 100 de ani, anamnetic, la procesul de elaborare a operelor de artă menite a preamări eroismul soldaților ce au înfăptuit România Mare.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *East/West Reconstructed*. Instalație fotografică de Steve Yates, Galeria Simeza, Bucureşti, 10–20 octombrie 2017

La Galeria Simeza a fost deschisă expoziția *East/West Reconstructed* a artistului vizual Steve Yates. Aceasta instalație era rodul unei călătorii în China ce a avut un impact deosebit în fantezia creatoare a expozantului.

În persoana lui Steve Yates se împletesc, în chip armonios, trei cariere: aceea de muzeograf cu lungă activitate la Muzeul din Santa Fe, New Mexico – unde a fondat secția de fotografie şi a adunat o impresionantă colecție de imagini semnate de maeştri de primă mărime ai camerei obscure –, istoric al fotografiei şi practicant el însuşi al acestei arte cu lucrări selectate în colecții particulare şi muzee de mare importanță națională şi internațională (dacă este să menționăm doar Muzeul Puşkin din Moscova). Yates a fost de trei ori bursier Fulbright, începând cu anul 1991 în U.R.S.S., unde a revenit, încă de două ori, până în 2015 în Rusia, Ukraina, Lituania, Letonia şi Belarus, legând prietenii în mediul curatorilor şi practicanților artei fotografice şi clădind, practic, un trainic pod între Vest şi Est.

În perioada sa de formare a avut şansa să fie elevul ilustrului istoric al fotografiei Beaumont Newhall, fondator al departamentului de fotografie al Muzeului de Artă Modernă, celebrul MoMA din New York. Acesta l-a încurajat să studieze începuturile fotomontajului şi opera lui Moholy-Nagy care au constituit traiectul de-o viață al cercetărilor învățăcelului.



Fig. 1. Bridges şi Mono Structure.



Fig. 2. Forbidden City, Red Triangle; Temple of Heaven.



Fig. 3. Quartet China – Beijing to Shanghai.



Fig. 4. Suzhou, Humble Administrative Garden.



Fig. 5. Bamboo Red, City Museum, Suzhou.



Fig. 6. Imagine panoramică în prima sală.



Fig. 7. Imagine panoramică în a doua sală.



Fig. 8. Steve Yates în mijlocul sălii sub lucrarea Red Wall, foto Sorin Chițu.

Steve Yates a acceptat, cu plăcere, invitația Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" şi a Universității Naționale de Arte – locuri unde a susținut două conferințe în 2015 – de a organiza o expoziție cu lucrările sale recente. Inspirat de un voiaj de două săptămâni la Beijing, Suzhou şi Shanghai, artistul a conceput o instalație plină de culoare şi de vervă în care a sintetizat stimulii obiectuali şi spirituali primiți în spațiul chinezesc, atât de bogat în tradiții şi, în momentul de față, inițiator de noi tradiții. Yates face parte din acea categorie de călători culturali, avizi de nou care, prin solida educație vizuală ce o posedă, este capabil de a

face interesante conexiuni în spaţiu şi timp. De aceea şi-a şi intitulat expoziţia „Est/Vest Reconstruit” pentru că el reface un traseu stimulativ vederii şi imaginaţiei. La fel cum, în vechime, operele de artă erau narative şi publicul putea să desprindă din ele anumite învăţăminte utile, şi instalaţia lui Yates propune un excurs în sinologie, cu invitaţia de a parcurge temeinic fiecare etapă, ca într-un drum iniţiatic. Unele imagini sunt de sine stătătoare, în vreme ce altele se urmează, secvenţial, pentru a compune un tot cu mare forţă evocatoare, precum *Quartet China – Beijing to Shanghai*.



Fig. 9. Imagine din timpul vernisajului, foto Marius Mihăiţă.

Folosind instantaneele digitale luate pe stradă, în muzee sau din goana trenului ce-l purta pe nesfârşitele şine dintre un oraş şi altul, au fost obţinute imagini cu mare încărcătură documentară pe care

autorul o estompează cu intervenţii de duct modulat şi pată transparentă de culoare cu intenţia mutării cadrului fotografic standardizat, impersonal, în acela al plasticii pure şi al compoziţiei de artist. El numerotează şi semnează planşele ca un gravor de pe vremuri: „exemplar de artist” 2, 3, 5, 8, etc.

Posesor al unui vast muzeu imaginar, Yates pendulează în compoziţiile sale între Bruegel şi De Chirico, între Monet şi Mondrian: în unele planşe imortalizate în preajma Oraşului Interzis, a Palatului de Vară din Beijing sau în parcul Muzeului Municipal din Suzhou realizat de arhitectul de talie mondială I. M. Pei în localitatea natală, este o vermiculaţie de lume ce aminteşte de abundenţa personajelor din tablourile bătrânului pictor flamand; vastele şantiere, blocurile în construcţie, surprinse probabil într-o zi de odihnă, într-un staticism atemporal, melacolice şi misterioase, par fragmente dintr-un peisaj metafizic, mefiant, dintr-un ţinut părăsit, în grabă, de populaţie înainte sau după un cataclism; liniştea bogată a unor heleştee acoperite de plante acvatice trimite privitorul la marile compoziţii cu nuferi ale maestrului impresionist francez la fel cum aliniamentele de bambuşi tineri, de un verde crud, evocă tuşurile de mare rafinament create de veacuri de artiştii chinezi; *Structurile stradale*, *Macaraua roşie* şi *Podurile*, prin trama lor geometrică, prin angulozităţi şi nuanţele primare ce le definesc par desprinse din Neoplasticismul artistului olandez mai sus-menţionat.

De la lucrările din primele două spaţii ale galeriei unde sunt panotate compoziţiile cu arhitecturi vechi sau moderne, rigide în felul lor – cu atât mai mult cu cât planşele ce le conţin sunt încadrate cu nişte chenare sau doar borduri de un roşu intens – în ultima sală se aşterne o linişte senină, mângâioasă, conferită de verdele intens al vegetaţiei de pe oglinzile de apă şi pâlcurile de bambus (*Suzhou, Humble Administrative Garden* 1, 5, 6, 8; *Bamboo Red, City Museum, Suzhou*).

Intervenţiile pe fotografie sunt o suită de vectori în culori primare meniţi a atrage atenţia asupra punctelor celor mai expresive, pentru a grada intensităţile şi a conduce spre esenţa mesajului, la fel ca în vedutele de secol XVI unde era respectată legea tritonalităţii sau în peisajele culisante din secolul al XVII-lea neerlandez. Cu umorul debordant ce-l caracterizează, el dublează şi chiar triplează picioarele scaunelor şi băncilor pe care se odihnesc vizitatorii Oraşului Interzis sau repetă, obsedant, personajele sau adaugă diademe, bonete şi flori pe creştetul însurăţeilor veniţi a se fotografia, după obicei, în cadrul portalurilor imperiale (*Forbidden City, Wedding View, Beijing*).

Într-o mărturisire privind expoziţia de faţă, artistul spunea: „*Est/Vest Reconstruit* reuneşte idei în afara graniţelor tradiţionale care separau şi izolau mijloacele artistice. Oferă inovaţii interdisciplinare pentru a încuraja noi metode de a vedea. Reconceptualizează cunoştinţele şi felul de a înţelege pentru a releva mărimea şi profunzimea din miezul rapidelor schimbări ale lumii de azi”.

În opera sa prezentată la Bucureşti, Steve Yates glisează, cu eleganţă şi optimism, de la lungul zid roşu ce înconjoară Oraşul Interzis la şantierele părăsite de muncitori şi de la Templul Raiului la tăioasele geometrii ale schelelor, podurilor şi macaralelor pentru a evidenţia o ţară în plină schimbare şi înoire, ce uneşte Estul cu Vestul într-un spectacol ascensional recompensant pentru artistul clarvăzător ce ştie să surprindă în opera sa atât ansamblul cât şi detaliul.

Adrian-Silvan Ionescu

Fiesta de Grácia, Barcelona, august 2017, ediţia bicentenară

Fiesta de Gracia este o sărbătoare populară, de cartier, care de câteva decenii a devenit un eveniment emblematic pentru pentru capitala Cataluniei, Barcelona. Având ca punct de plecare sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului (Assunción) celebrată atât de lumea catolică precum şi de cea ortodoxă la data de 15 august, ea se rezumă iniţial la o agapă la care participau locuitorii unui vechi sat din vecinătatea Barcelonei încorporat în structura metropolei la finalul secolului al XIX-lea.

În secolul XX această sărbătoare a dobândit sensuri şi forme de expresie pe care suntem tentaţi să le etichetăm prin raportare la o tradiţie carnavalescă medievală. Totuşi, în spectacularul ei şi-a făcut loc o modernitate epatantă, care jonglează cu o largă paletă de forme şi teme, racordate atât la tradiţie cât şi la problematici cât se poate de actuale. Actuala ediţie propune imagini-simbol ale lumii catalane – cărţile şi trandafirii, Sant Jordi şi balaurul, evocaţi cu haz, steagurile Cataluniei – dar şi temeri, personaje recognoscibile precum King Kong, Micul Prinţ în redactări cât mai fidele.



Fig. 1. Fiesta de Gracia 2017 – Utopia marxistă.



Fig. 2. Fiesta de Gracia 2017 – Mecanismul gândirii.



Fig. 3. Fiesta de Gracia 2017 – Politica internațională și consecințele ei.

Totodată, peisajul stradal convertit în scenă deschisă aduce în prim-plan tema politică şi ideologia, satirizează sau doar anunţă ditiramba retoricii oficiale, amendează politica internaţională, imaginează secvenţe paradisiace în care se succed reţele de fluturi, berze, păsări flamingo de un colorit cuceritor, struţi, girafe şi elefanţi, sau evocă modernismul catalan prin prisma unor elemente florale realizate din materiale reciclabile, cu scopul evident de a transmite comunităţii un mesaj ecologist. Această creativitate extraordinară, conjugată unei evidente nevoi de a spune o poveste interferează vizibil cu procedee şi concepte ale artei de azi, ca instalaţia şi performance-ul. Strada devine o mare scenă în care sunt antrenaţi atât localnicii cât şi vizitatorii. Cele mai interesante proiecte ale acestei ediţii s-au învârtit în jurul politicului şi ecologiei. O redactare tridimensională a figurii lui Lenin şi a cupolelor Kremlinului (fig. 1) citează politica de stânga din mediul catalan care în această perioadă pare să se confunde cu ofensiva independentistă; într-un alt sit ni se propune ironic să urmărim mecanica cerebrală construită la scară macro (fig. 2), iar pe un alt segment intrăm într-o zonă a conflictelor violente, în plin bombardament aviatic (fig. 3) parcurgând traseul sub privirile unor personaje politice implicate direct în conflict.

Fiesta de Gracia a devenit, iată, o platformă de dezbatere, un barometru al societăţii locale şi astăzi, mai mult ca oricând, mesajele ei ar trebui citite cât se poate de atent. Dialogul societăţii actuale cu trecutul ei, mistificările politice, utopia marxistă şi teme-cheie ale prezentului, reverberează în această joacă serioasă.

Corina Teacă

Expoziţia *Culorile marţialităţii: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*, Muzeul Naţional Cotroceni, 10 mai–25 iunie 2017

De ce o expoziţie cu şi despre uniforme militare, aşa cum este cea despre care vorbim aici, inspirat intitulată *Culorile marţialităţii: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*? În primul rând pentru că anul 2017 aduce aniversarea a 140 de ani de la Războiul de Independenţă, în timpul căruia, la Palatul Cotroceni, principesa Elisabeta a organizat un spital: „îmbrăcată în costum alb de soră, cu banda Crucii Roşii, lucra zi şi noapte la spitalul de la Cotroceni, pansa şi vindeca răni trupeşti şi sufleteşti". Şi tot aici a fost primit de cuplul princiar, în primăvara lui 1877, Marele Duce Nicolae, comandantul suprem al trupelor ruseşti, aflat în drumul său către câmpurile de luptă de la sud de Dunăre.

Anul 2017 aduce şi centenarul marilor victorii de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz obţinute de Armata Română din timpul Marelui Război, război în care România a intrat în urma hotărârii luate în cadrul Consiliului de Coroană de la Cotroceni din august 1916. Privitor la acest fapt, în amintirile sale, I. G. Duca nota următoarele: „Când am ieşit de la Consiliul de Coroană era trecut de ora unu şi parcă eram în alt palat. Când venisem acesta era liniştit, aproape deşert, avea înfăţişarea lui obişnuită, dar acum era deja palatul înfrigurării războinice, coridoarele erau pline de aghiotanţi, de demnitarii Curţii, de ofiţeri, de şefii de cabinet, până şi de lachei".

Aşadar, de-a lungul istoriei sale, Palatul Cotroceni a fost locul unde mari diplomaţi şi reprezentanţi ai unor armate aliate sau inamice s-au adunat pentru a se întâlni cu suveranii României, un martor tăcut al unor evenimente excepţionale care au marcat pentru totdeauna istoria naţională.

În al doilea rând, uniformele militare reprezintă o frântură de istorie din viaţa unui popor şi pentru că aceia care le-au purtat au făcut, de cele mai multe ori, sacrificiul suprem pentru apărarea hotarelor ţării.

Latura militară reprezintă partea cea mai spectaculoasă din cadrul istoriei popoarelor, organizarea, dotarea şi conducerea militară fiind exculsiv atributul puterii centrale, indiferent de natura acesteia sau de perioada istorică.

Uniforma unei armate este un element oficial de stat şi trebuie aleasă astfel încât ea să conserve elementele definitorii ale unei societăţi: tradiţia istorică, culorile naţionale, succesele militare ale înaintaşilor şi să reprezinte pentru cei care o poartă un simbol, o recunoaştere a sacrificiilor pe câmpul de luptă, un imbold de a păstra şi glorifica trecutul.

Pentru un militar trecutul este extrem de important şi de aceea orice raportare la o perioadă sau alta din istoria militară a ţării implică o bună cunoaştere a evoluţiei societăţii respective, a transformărilor sociale, politice, economice şi culturale, precum şi a contextului politic intern şi internaţional. Uniforma militară impresionează întotdeauna prin colorit, diversitate, accesorii şi prestanţa pe care o emană purtătorul ei.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea toate armatele beneficiau de uniforme proprii, tipurile uniformelor mergând în paralel cu genurile trupelor. Fiecare gen de trupă militară – cavalerie grea, husari, lăncieri, grenadieri călări, dragoni, infanterie de linie, trupe de elită – avea uniforma proprie, ceea ce însemnau anumite modele şi culori specifice pentru fiecare gen de trupă militară. Perioada cuprinsă între Revoluția Franceză şi începutul Primului Război Mondial reprezintă perioada de maximă înflorire în ceea ce priveşte varietatea culorilor şi a formelor, fiecare din elementele ce compun uniforma având formă, culoare şi accesorii decorative specifice.

Combinația dintre necesitate, modernizare, stil şi dorința de a impresiona a făcut ca istoria şi evoluția uniformelor militare să fie una interesantă, în special din punct de vedere estetic.

La fel ca şi îmbrăcămintea civilă, uniforma a fost supusă modei. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea toate armatele europene, inclusiv cele care luptau în colonii, purtau bicorn, haine lungi cu manşete largi, pantaloni scurți şi ciorapi albi. Culorile erau puternice şi specifice fiecărei țări: Franța – alb, Anglia – roşu, Prusia – albastru...albastru Prusia, etc.

La începutul secolului al XIX-lea, în timpul campaniei napoleoniene se impune bicornul şi ceacoul (acoperământ de cap de formă cilindrică sau trunchi de con), iar uniformele îşi păstrează culoarea națională.

Uniforma de marină a suferit cele mai puține schimbări ca formă şi cromatică în decurs de 200 de ani.

După unificarea Germaniei în 1871, armata germană a urmat sistemul militar prusac, şi, implicit, a adoptat uniforma prusacă. Uniformele germane din Primul Război Mondial, numite şi uniforme imperiale germane, sunt şi ele derivate din uniforma prusacă, fiind adaptate realităților războiului din acea epocă. Culorile albastru şi negru au fost înlocuite de verdele măsliniu (olive) şi roşu.

La începutul secolului al XIX-lea uniformele americane au fost inspirate de cele franceze, şi anume napoleoniene. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă în care a avut loc şi Războiului Civil american, uniformele americane au trecut din nou printr-o schimbare, sacourile militare devenind mai apropiate de sacoul clasic, iar epoleții, brâul şi mânecile mai decorate. În loc de ceacoul rigid, soldații purtau un chipiu militar moale, epoleții continuând să acopere tot umărul. Tot în această perioadă, diferitele diviziuni ale armatei americane au început să poarte culori secundare diferite la costum pentru a-şi ilustra apartenența la armă. De exemplu, infanteria purta albastru, cavaleria purta galben iar artileria roşu.

În anul 1868, în *Legea de organizare a puterii armate* erau descrise noile ținute ale armatei române, caracterizate prin simplitate şi sobrietate. Uniformele purtate de Armata Română în Războiul de Independență au fost stabilite prin Înaltul Decret nr. 212 din 9/21 iunie 1873, care relua o serie de modificări ale ținutelor militarilor adoptate în anii anteriori, fiind legate de evoluția structurilor oştirii după apariția legii de organizare a puterii armate din anul 1872, prin care au fost create trupele teritoriale de dorobanți şi călăraşi.

Decretul nr. 212 din 9/21 iunie 1873 a pus bazele uniformelor tradiționale ale armatei române, particularizându-le în context european, fiind purtate cu mici modificări până în preajma Primului Război Mondial. Domnitorul Carol I a decis astfel, să reechipeze, pe criterii mai economice armata, reununțând la fastul uniformelor din timpul domnitorului Alexandru Ioan Cuza, fiind în schimb mai pline de culoare, mai confortabile şi în pas cu moda militară a timpului.

Regulamentul uniformelor militare din 1873 stabilea patru ținute: mare ținută, ținuta de serviciu, ținuta de campanie şi ținuta de zi. Potrivit autorilor volumului *Armata Română în Războiul de Independență (1877 – 1878)*, deosebirea între aceste ținute se făcea prin accesoriile (egrete, penaje, pampoane) care se puneau la coifuri, iar, în cazul ofițerilor, prin epoleți (metalici, cu franjuri, la mare ținută sau treflă la celelalte ținute) şi prin şarf (respectiv brâu, la cavalerie), pentru toate ținutele, mai puțin cea de zi. Unele categorii de ofițeri – generalii, aghiotanții domneşti aveau două tunici. Una avea broderii la guler şi la manşete, epoleți cu franjuri, fiind purtată la mare ținută, iar cealaltă avea doar trese de grad şi trefle, fiind purtată la celelalte ținute. Domnitorul Carol I prefera să poarte uniforma de mică ținută în aproape toate împrejurările, cu excepția evenimentelor deosebite, când protocolul impunea portul uniformei de mare ținută.

Admirate de presa străină care transmitea informații despre campania româno-rusă din Bulgaria (1877–1878), uniformele româneşti erau descrise ca originale şi pitoreşti. Echipamentul dorobanților avea ca sursă de inspirație portul țărănesc, format din ițari, cămăşi, opinci şi o căciulă de miel cu pană de vulture (aşa cum specifica regulamentul!) sau curcan (mult mai uşor de procurat) şi era privit în Occident ca exotism. Uniformele dorobanților au stârnit şi entuziasmul lui Dick de Lonlay, corespondentul săptămânalului francez „Le Monde Illustré”, care fusese impresionat de albul imaculat al bluzelor dorobanților şi era încântat de înclinația românilor pentru tot ce era strălucitor şi spectaculos în materie de costum.

Roşiorii formau cavaleria permanentă a oştirii şi erau echipaţi cu uniforme foarte elegante, care au stârnit admiraţia observatorilor străini. Tunica trupei de roşiori era confecţionată din postav roşu, încheiată la un rând de 5 nasturi alungiţi din metal galben, corespunzători brandemburgurilor. Acestea erau din lână neagră şi aveau la extremităţi rozete din metal galben. Marginile tunicii şi cusăturile de la spate erau marcate de găitane din lână neagră, ornate rozete metalice. Pe umăr avea găitane din lână neagră, distincţia gradelor făcându-se prin galoane din bumbac sau fir auriu, plasate deasupra manşetelor, ca la infanteria de linie.

Din 1895, Maria, principesa moştenitoare a României a devenit comandant onorific al Regimentului 4 Roşiori, purtând uniforma de colonel. Frumoasa nepoată a reginei Victoria a Marii Britanii, căsătorită cu principele Ferdinand, moştenitorul tronului României, se remarca în paradele militare de la sfârşitul secolului al XIX-lea prin atitudinea firească pe care o avea atunci când îmbrăca uniforma militară şi călărea în fruntea unităţii.

Din anul 1910 armata română a început testările de schimbare a uniformei, iar în 1912 apare prima ţinută de campanie ce era făcută din material gri-verzui, diferenţierea între arme şi specialităţi făcându-se prin culorile de la petliţe şi cifre sau alte atribute montate la coifură şi epoleţi.

Expoziţia *Culorile marţialităţii: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război* (Fig. 1) aduce în atenţia publicului uniforme militare româneşti şi străine (Franţa, Anglia, Danemarca, Suedia, Serbia, Portugalia, Austro-Ungaria, Germania, S.U.A., Rusia) din anii dinaintea Primului Război Mondial, componente şi accesorii ale acestora, alături de fotografii de epocă din colecţia dr. Adrian-Silvan Ionescu. În cadrul expoziţiei pot fi astfel admirate specimene de uniforme româneşti care acoperă toate armele tradiţionale: infanterie, cavalerie, artilerie, geniu şi marină (Fig. 2, 3). Uniformele civile aferente Curţii Regale şi ceremoniilor oficiale nu puteau lipsi din expunere: fracul şi bicornul de diplomat (Fig. 4), livrelele personalului casei domnitoare de mare şi mică ţinută şi ghebele surugiilor poştei cu cai (Fig. 5), ceea ce-i sporeşte ineditul şi valoarea. Fotografiile cu imaginile militarilor din secolul al XIX-lea trezesc o vie nostalgie după eleganţa şi cavalerismul oamenilor de atunci. Pozând singuri sau alături de camarazi, soldaţii inspiră încredere, forţă, dar şi eleganţă.

Exponatele au fost judicios organizate, pe ţări, şi aranjate cu multă atenţie chiar de colecţionar, care a elaborat şi fişele de obiecte după care au fost editate etichetele. În vreme ce uniformele complete au fost expuse pe manechine, în vitrine au fost concentrate piese disparate de uniformă şi echipament (epoleţi, centuri, eşarfe, eghileţi, chipie, bonete şi căşti, penaje şi egrete (Fig. 6), tocuri de revolver, cartuşiere şi ledunci, ordine şi medalii). Printre ele au fost plasate fotografii de dimensiune redusă (carte-de-visite) care ilustrau epoca şi suplineau lipsa anumitor uniforme sau specialităţi militare.



Fig. 1. Aspect din expoziţie.



Fig. 2. Tunici de ofițeri de artilerie, roşiori şi vânători pedeştri.



Fig. 3. Uniformă de locotenent de marină ce a aparținut comandorului Eugeniu Botez care, ca scriitor folosea pseudonimul Jean Bart.



Fig. 4. Uniformă de diplomat ce a aparținut lui Eugen Mavrodi, ministru plenipotențiar la Bruxelles.



Fig. 5. Ghebe de surugiu princiar şi livrele de la Curtea Regală a României.



Fig. 6. Chipie, penaje şi ledunci româneşti.

Colecționarul mărturiseşte în textul introductiv al catalogului ce a fost publicat cu această ocazie că începuturile interesului său pentru armată s-au produs pe la vârsta de 5–6 ani, când a primit în dar o sabie de jucărie, de model austriac. Această piesă încă există şi a fost expusă într-o vitrină, chiar la intrarea în expoziție, sub eticheta „Începuturi". Ea este alăturată câtorva regulamente şi pliante cu uniforme naționale şi a marelui *Album al Armatei Române, 10 Maiu 1902* (Editura Librăriei Socec et. Co., Bucuresci, 1902). Între obiectele de excepție se remarcă uniforma de marină ce a purtat-o, în grad de locotenent, comandorul şi scriitorul Eugeniu Botez (1874–1933), cunoscutul autor al romanului *Europolis* pe care l-a semnat cu pseudonimul Jean Bart (vezi Fig. 3); o pereche de epoleți de general de corp de armată ce au aparținut regelui Carol I, şi tot ai acestuia au fost epoleții de general feldmareşal în armata prusiană (Fig. 7) şi aceia de general în armata rusă, unde-i fusese acordată comanda onorifică a Regimentului Nr. 18 Infanterie „Vologda". Alte piese rare, poate nu la fel de valoroase deoarece nu li se cunosc posesorii, dar care atrag atenția prin nuanțe şi decor, sunt o tunică de general maior în armata austro-ungară (model 1871), o cască de dragon şi un bicorn, ambele folosite tot de trupele cesaro-crăieşti (Fig. 8), o uniformă completă de vice-locotenent de comitat englezesc – funcție civilă care avea dreptul la o ținută specială în timpul unor ceremonii (compusă din frac roşu cu broderii argintii la guler şi manşete, pantaloni, epoleți de argint, centiron şi bicorn) (Fig. 9), o tunică de muzicant din Grenadier Guards (model 1854) (Fig. 10), o cască de lăncier britanic din Regimental Nr. 16 (care a luptat la Waterloo) şi o căciulă de cimpoier scoțian din Black Watch 42nd (Royal Highland) Regiment on Foot, o altă uniformă cu toate accesoriile este de căpitan din infanteria suedeză, Regimentul Kalmar (Fig. 11), o tunică de căpitan de artilerie călăreață franceză (model 1884), un bicorn de general de brigadă francez (model 1872). În materie de decorații sunt de menționat Medalia Războiului Crimeii cu bareta Sevastopol (1854), aceea rusă a războiului din 1877–78 şi o mare şi grea Medalie Prezidențială a Păcii, bătută în 1845, în argint, şi acordată de preşedintele James K. Polk unei căpetenii amerindiene care îşi arătase loialitatea față de Statele Unite şi nu dezgropase securea războiului. La acestea se adaugă o coroană de pene de căpetenie a indienilor Lakota, o pereche de mocasini şi două cuțite cu tecile din piele decorate cu mărgele sau împletituri din ace de porc spinos, specifice triburilor din Marile Preerii americane (Fig. 12). Colecționarul explică prezența acestor obiecte în expoziție, prin faptul că amerindienii erau războinici organizați după toate principiile militare, iar penele de vultur aveau pentru ei valoarea galoanelor de fir şi a decorațiilor acordate în armatele europene. Alături de vitrina care le conține au fost panotate nişte fotografii cu chipuri de indieni înveşmântați în costume de sărbătoare, aşa cum i-au imortalizat Alexander Gardner, David F. Barry, De Lancey Gill sau Heyn and Matzen din Omaha, obținute

de un colecționar de la Smithsonian Institution din Washington, D.C. Toate acestea erau copii contemporane după clişee originale aflate la Arhiva Națională Antropologică de la Smithsonian Institution, din Washington, D.C.



Fig. 7. Epoleți şi eşarfe prusiene – unele au aparținut regelui Carol I.



Fig. 8. Efecte ale trupelor austro-ungare: bicorn de marină, cască de dragon, bonetă de mică ținută pentru cavalerie, ceacouri de infanterie, eşarfă şi brâu.



Fig. 9. Uniformă de vice-locotenent de comitat britanic.



Fig. 10. Uniformă de muzicant din Grenadier Guards, Marea Britanie.



Fig. 11. Uniformă de căpitan
din infanteria suedeză.



Fig. 12. Piese americane de echipament şi obiecte etnografice de la amerindieni.

Profesorul, istoricul de artă şi colecţionarul Adrian-Silvan Ionescu este un vechi şi consecvent colaborator al Muzeului Naţional Cotroceni, care a acceptat invitaţia noastră de a-şi expune pentru prima dată public colecţia de uniforme militare şi accesorii, colecţie pe care a început să o constituie în anii 70 ai secolului XX.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu este pasionat încă din copilărie de uniformele militare, de istoria militară în general, el fiind şi fondatorul, în anul 2004, al Asociaţiei „6 Dorobanţi“, primul grup de reconstituire istorică din România. Membrii Asociaţiei „6 Dorobanţi“ sunt oameni pasionaţi de istoria militară, colecţionari de uniforme şi obiecte militare vechi, „soldaţi de duminică“ cum se autointitulează. Iubesc istoria, dar nu orice fel de istorie, ci „istoria vie“, istoria trăită prin propria experienţă. Re-enactorii se joacă „de-a războiul“, dar este o joacă serioasă, menită să aducă în zilele noastre imagini din trecut, scene de viaţă, de luptă, de bucuria victoriei sau tristeţea înfrângerii, aşa cum au trăit-o adevăraţii protagonişti. Atenţia acordată purtării uniformelor, respectarea regulamentelor militare şi a ierarhiei, pregătirea pentru luptă, marşurile nu totdeauna foarte lejere, condiţiile meteorologice uneori neprielnice din taberele şi cartierele generale, fac din aceşti re-enactori adevăraţi „ostaşi“, pasionaţi de trecut şi de păstrarea vie, în memoria colectivă, a unor momente memorabile din istoria naţională şi universală. La vernisaj, un grup de membri ai Asociaţiei „6 Dorobanţi” au animat atmosfera sălii dând onorul îmbrăcaţi în uniformele Independenţei, acelea purtate la 1877 (Fig. 13), şi însuşi colecţionarul a purtat marea ţinută a unui general de brigadă din aceeaşi vreme (Fig. 14).

Pentru a se documenta asupra uniformelor şi a fizionomiilor acelora care le purtau, dr. Adrian-Silvan Ionescu a petrecut multe ore de studiu în sălile de lectură ale Bibliotecii Academiei Române, Bibliotecii Naţionale a României şi Arhivelor Naţionale, scriind şi publicând totodată şi o serie de studii cu tematică militară. După 1989, odată cu posibilitatea călătoriilor în Occident a reuşit să-şi completeze colecţia de uniforme româneşti şi cu uniforme militare străine şi accesoriile aferente, achiziţionând obiectele mult visate din aşa numitele „pieţe de purici” din Londra, Paris, Lisabona, Viena, Ohio, Texas, New Mexico.

Colecţionarul Adrian-Silvan Ionescu ne-a declarat că „fiecare tunică, fiecare epolet sau chipiu îşi are povestea sa, atât cea a posesorului iniţial (atunci când acesta însoţeşte în chip miraculos obiectul), cât şi a modului cum mi-a sosit în posesie, căci şi obiectele au viaţa lor, la fel ca aceia pentru care au fost făcute. Şi de multe ori, aceste obiecte neînsufleţite supravieţuiesc cu mult beneficiarului şi au mai multe vieţi decât acesta, ajungând până la noi şi de la noi, mai departe”.



Fig. 13. Asociația „6 Dorobanți” la vernisaj, 10 Mai 2017.



Fig. 14. Colecționarul în pauza unui interviu pentru DIGI 24, 31 mai 2017, foto Ştefania Dinu.

Ne-am putea întreba ce legătură există între armată, uniformă şi artă? Şi de ce este necesar să scriem într-o revistă de artă despre o expoziție de ținute şi efecte militare? Legătura este foarte mare şi trainică: de sute de ani tematică războinică a fost abordată de plasticienii din toate țările, luptele şi tipurile de luptători au suscitat interesul pictorilor şi sculptorilor. Iar pentru a le elabora cu toată corectitudinea cerută de beneficiar –

fie el cap încoronat sau director de muzeu sau de spațiu public unde urmau să fie expuse lucrările respective – era necesar ca artistul să se documenteze. În atelierele marilor pictori existau adevărate colecții de uniforme, arme, harnaşamente, care să le permită a închega o compoziție realistă. Adolph von Menzel, Anton von Werner, Édouard Detaille, Ernest Meissonier, Hans Makart, Anton Romako, Jan Matejko şi mulți alții dețineau asemenea recuzite pe care le foloseau când se apucau de o nouă compoziție istorică. Chiar Theodor Aman avea în atelier o panoplie cu diverse arme, europene şi orientale, iar atunci când, în 1854 se apucase să picteze „Bătălia de la Oltenița" i-a cerut lui Barbu Iscovescu, aflat la Constantinopol, documentație legată de uniformele armatei otomane. Iar când a ajuns chiar el în ținuturile răsăritene a făcut schițe de uniforme ale trupelor beligerante din jurul Sevastopolului. Parcurgând exponatele de față nu te poți opri să nu revezi în minte marile tablouri ale lui Nicolae Grigorescu, inspirate de campania din 1877 la care luase parte ca artist de front. Căciula de urs din dotarea soldaților englezi din Coldstream Guards sau aceea din pene de struț a cimpoierului scoțian îți pot readuce înaintea ochilor atâtea picturi britanice în care apar asemenea militari în timpul războaielor napoleoniene sau în acela al Crimeii – precum compozițiile realizate de Elizabeth Thompson, Lady Butler („Scotland Forever!", „The 28th Regiment at Quatre Bras"). Un scenograf şi un istoric al costumului pot învăța foarte multe vizitând această expoziție.

Catalogul ce a fost editat cu această ocazie conține imaginile color ale tuturor obiectelor expuse, două texte introductive, fişele exponatelor şi o amplă bibliografie selectivă. Grafica de foarte bună calitate a fost asigurată de ing. Radu Ciubotaru, iar fotografiile au fost executate de Bogdan Iorga şi de colecționar.

Culorile marțialității: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război este o expoziție plină de culoare, o călătorie în timp într-un veac în care simțul datoriei şi al onoarei era un mod de viață, o istorie trăită şi asumată de oamenii acelor vremuri şi pe care noi, cei de azi, o rememorăm şi o reaşezăm la locul cuvenit.

Ştefania Dinu

Conferința internațională *Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, Bucureşti, Academia Română, 5–6 octombrie 2017

Conferința internațională *Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", s-a înscris cu succes în seria evenimentelor menite să marcheze trecerea unui secol de la Primul Război Mondial. Desfăşurându-se în Aula Magna a Academiei Române, în prima zi, şi în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu" al BAR, în cea de-a doua zi, evenimentul a reunit 25 de cercetători din SUA, Germania, Polonia, Elveția, Suedia, Republica Moldova şi România. Coordonatorii conferinței, dr. Olivia Nițiş şi dr. Adrian-Silvan Ionescu, au propus o tematică extrem de ofertantă, vizând nu doar reflectările în artă ale primei conflagrații mondiale, ci – într-o paradigmă mai largă – retorica războiului ca parte integrantă a civilizației umane din ultimii 100 de ani. Iconografia unei istorii tulburi, propaganda vizuală care influențează mentalitatea colectivă, modelând implicit realități sociale şi politice, granița dintre adevăr şi ficțiune, dintre eroism şi imaginea lui prefabricată, tragismul conflictelor militare ca izvor al unei noi viziuni asupra rolului artei în societate au fost doar câteva dintre subiectele abordate de vorbitori.

Lucrările conferinței au fost deschise de acad. Răzvan Theodorescu, preşedintele Secției de Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române, şi de Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu". A urmat expunerea susținută de Steve Yates, *keynote speaker* al conferinței: *Inventing Modern Photomontage to Guernica: Artistic Actions from World Wars*. Cercetătorul american a plecat de la premiza că războiul stimulează dezvoltarea tehnologică, dar şi inovația în sfera limbajului artistic. Vechile convenții se spulberă, percepția publicului se schimbă – fapt care explică expansiunea unor curente de avangardă apărute în perioada antebelică (expresionismul, futurismul, constructivismul, cubismul, suprematismul). În cazul fotografiei – ca şi al cinematografului, de altfel – inovațiile tehnice generează noi forme de expresie artistică. Steve Yates s-a oprit cu precădere asupra fotomontajului, procedeu care cunoaşte o mare popularitate în timpul Primului Război Mondial şi care le permite fotografilor ca, din imaginile surprinse de cameră, să creeze mesaje cu puternică încărcătură ideatică. În climatul tensionat al războiului, fotomontajul reflectă cel mai adesea o lume fracturată, haotică, irațională, cum regăsim mai târziu în faimoasa *Guernica* a lui Picasso.

Propaganda de război nu a ocolit publicațiile pentru copii: este tema abordată de Ramona Caramelea în comunicarea sa *Images of War in Romanian Children's Magazines, 1939–1945*. Concepute într-un limbaj

comprehensibil pentru publicul-ţintă, imagini şi texte care promovau o cultură a războiului se regăsesc în revistele pentru copii care precedă sau acompaniază cele două conflagraţii mondiale. Aplecându-se asupra perioadei 1939–1945, cercetătoarea a analizat variatele modalităţi imagistice şi discursive prin care micilor cititori li se inculcau mitul eroului, ideea de sacrificiu etc. Despre modelele comportamentale pe care le impune o societate aflată în război a vorbit şi Simion Câlţia (*Heroism and Propaganda. Romanian War Decorations, 22 June 1941 – 23 August 1944*). Decoraţiile militare – a subliniat cercetătorul – au constituit nu doar o recunoaştere a meritelor pe câmpul de luptă, ci şi un mijloc de propagandă şi de susţinere a moralului trupelor. Schimbările efectuate în sistemul decoraţiilor militare în cel de-al Doilea Război Mondial, prezentarea în presa oficială a faptelor de eroism răsplătite cu medalii, pe de o parte, şi apariţia frecventă în fotografii a liderilor politici alături de ofiţerii decoraţi, pe de altă parte, demonstrează că autorităţile au înţeles foarte bine importanţa componentei mediatice a războiului.



În Aula Magna a Academiei Române, foto S. Chiţu.

În comunicarea sa *The Awaited War: Reflecting the Great War in Romanian Press during Neutral Years, 1914–1916*, Adriana Dumitran a analizat ilustraţiile şi fotografiile de război publicate de presa românească în anii neutralităţii. Cercetătoarea a identificat două tipuri de discurs vizual, unul prezentând portrete ale liderilor militari şi politici din ambele tabere, iar celălalt – scene de pe câmpul de luptă, distrugerea unor localităţi, dramele răniţilor şi refugiaţilor. Este o perioadă în care materialul iconografic a fost preluat în cea mai mare parte, nu fără dificultăţi, din presa europeană.

Alin Ciupală a abordat o temă puţin explorată la noi, în comunicarea *Feminine Speech about War in Romania between 1914–1918*. Autor al volumului recent apărut *Bătălia lor. Femeile din România în Primul Război Mondial*, istoricul Alin Ciupală îşi continuă aici cercetarea, investigând modul în care s-a conturat un discurs feminin asupra războiului. El a pus în lumină raţiunile care le-au determinat pe femeile din societatea românească să susţină angajarea ţării în luptă, analizând totodată similitudinile, dar şi diferenţele de nuanţă între atitudinea masculină şi cea feminină faţă de război. Dacă vocea femeilor s-a făcut auzită în spaţiul public, nici faptele n-au lipsit, vorbitorul calificând ca „remarcabilă" implicarea femeilor în conflict, când doamne cu statut social înalt ori tinere anonime şi-au asumat roluri considerate, în mod tradiţional, apanajul bărbaţilor.

Alt subiect inedit, impactul războiului asupra pieţei de carte din România interbelică, a fost tratat de Bogdan Popa în *War Trauma and Book Market in Interwar Romania*. Cum s-a mai observat, numărul romanelor scrise şi publicate în anii '20–'30 creşte semnificativ, multe dintre ele raportându-se, direct sau indirect, la traumele războiului, ca experienţă personală şi colectivă, dar şi la realităţile sociale care prind formă după 1918. Lăsând la o parte valoarea estetică şi/sau documentară a acestor romane (amplu comentate de-a lungul timpului de istoricii literari), Bogdan Popa s-a aplecat asupra strategiilor publicitare şi de marketing folosite de editori, dată fiind nevoia publicului de a citi despre conflagraţia de o amploare fără precedent, cu toate efectele ei asupra individului şi comunităţii.

În comunicarea *The Point of View in the Great War Cinema*, Adrian Leonte s-a referit la producţia cinematografică din anii Primului Război Mondial. Aceasta a cunoscut diverse genuri, dar, pe măsură ce

oamenii înţeleg că războiul nu se va sfârşi repede, cum se spera, un segment tot mai important l-au alcătuit jurnalele de actualităţi, documentarele, filmele de montaj care mixau, într-o naraţiune plauzibilă, secvenţe filmate „pe viu" cu reconstituiri ale evenimentului real – toate acestea satisfăcând dorinţa de informare a spectatorilor, într-o lume ce se schimba dramatic în jurul lor. Armatele ţărilor beligerante şi-au creat propriile structuri cinematografice, recrutând atât fotografi, cât şi membri ai primelor generaţii de regizori şi cameramani. Aşa au apărut în Europa filme în care războiul era văzut din perspectiva unor profesionişti ai imaginii, capabili să surprindă detaliul relevant, starea de spirit a combatanţilor, atmosfera dramatică de pe câmpul de luptă.

Începând prin a evoca rolul imigranţilor italieni la modernizarea României – ca ingineri, constructori, profesori, medici, artişti, oameni de presă etc. –, istoricul Raluca Tomi a trecut în revistă în comunicarea sa *Italian Testimonies about the Traumas of the Romanian Society during the Great War* mărturiile lăsate de unii locuitori ai peninsulei, stabiliţi temporar la noi, asupra realităţilor româneşti din timpul războiului. Studiind articole din presă, corespondenţă inedită, memorii, cercetătoarea a sintetizat impresiile şi constatările de cert interes ale unor personalităţi ca publicistul Benedetto de Luca, un neobosit făuritor de punţi între români şi italieni, Ramiro Ortiz, profesor la Universitatea din Bucureşti şi fondator, în 1924, al Institutului Italian de Cultură, Cesare Fantoli şi Iginio Vignale, doi constructori cunoscuţi ş.a.

Mihai Dohot, autorul comunicării *Photographic Testimonies from Basarabia of the Two World Wars*, a supus atenţiei chestiunea „spaţiilor albe" din istoria Basarabiei în cursul celor două Războaie Mondiale, cel puţin sub aspectul materialului vizual. Dacă ilustraţiile, fotografiile, filmele de război au fost utilizate intens, pentru propagandă, în alte părţi ale Europei, nu la fel au stat lucrurile în cazul Basarabiei. Fotografii care să documenteze jafurile comise în 1917 pe teritoriul dintre Prut şi Nistru de trupele ruseşti aflate în plină degringoladă şi restabilirea ordinii de către armata română, anexarea Basarabiei şi Bucovinei în 1940 de către Uniunea Sovietică, intervenţia eliberatoare a armatei române în 1941 (nelipsită nici ea de reprimarea unor grupuri de civili făţiş sau potenţial ostile României), distrugerea infrastructurii de trupele sovietice în retragere – asemenea fotografii, subliniază cercetătorul, sunt rare, foarte puţin circulate în spaţiul public sau, pur şi simplu, lipsesc. Este rolul istoricilor de astăzi să identifice materialul iconografic – atât cât este – referitor la acest lung şir de evenimente, pentru mai corecta lor înţelegere.

Fondat în mare parte a Europei pe parcursul secolului al XIX-lea, serviciul militar obligatoriu se asociază cu constituirea statului-naţiune modern şi cu necesitatea apărării acestuia. Evident, lucrurile se complică în cazul imperiilor, unde conceptul de naţiune păleşte în faţa intereselor supranaţionale şi a loialităţii faţă de împărat. Este tema în care se înscrie comunicarea lui Marian Lupaşcu *The Soldiering in Romanian Folklore*, cercetătorul evocând situaţia românilor din Transilvania, Bucovina şi Banat înregimentaţi în armata austro-ungară. În marea lor majoritate ţărani, aceşti tineri, aruncaţi într-un mediu nefamiliar, resimţit ca ostil, îşi exprimă trăirile în cântece de cătănie, gen care avea de altfel o bogată tradiţie şi în regat. Cercetătorul a examinat în expunerea sa particularităţile acestor creaţii, trecând totodată în revistă şi alte genuri muzicale practicate în armată (marşurile etc.). Au fost prezentate transcrieri de muzică şi text, iar publicul a putut audia în premieră câteva înregistrări originale, prelucrate digital.

În comunicarea *Romania's Neutrality during the First World War in the Cartoons of the Magazine Furnica*, Elena-Cristina Brăgea a vorbit despre „neutralitatea activă a României în primii doi ani de război. Nu doar decidenţii politici, ci şi opinia publică nutreşte un interes viu faţă de conflagraţia care se extindea rapid. Notând ca principale tendinţe ale perioadei 1914–1916 creşterea simpatiei pentru Antantă şi răspândirea în mase a idealului unionist, cercetătoarea îşi propune să scruteze societatea românească prin lentila presei satirice. În acest scop, îşi alege ca obiect de studiu săptămânalul umoristic „*Furnica*", fondat de George Ranetti şi N.D. Ţăranu. „*Furnica*" a fost cea mai importantă revistă de gen a vremii. Textelor, compuse în mare parte de fondatori, li se adaugă în paginile publicaţiei numeroase caricaturi semnate de artişti plastici ca Ary Murnu, Francisc Şirato, Camil Ressu, Tojo, Iosif Iser sau N. Mantu – ele constituind o veritabilă radiografie a mentalităţilor, opiniilor, atitudinilor din epocă, de la cele privind războiul la aspecte ale vieţii cotidiene.

Marian Ţuţui a vorbit despre primul producător local de film din Balcani, sârbul Svetozar Botorić (*Svetozar Botorić and His Films*). Studiul activităţii acestui pionier pe tărâmul artei cinematografice a fost facilitat de descoperirea, în anul 2003, a aproximativ două treimi din peliculele pe care le-a produs; ele se aflau la Arhiva Austriacă de Film, în colecţia Ignaz Rheintahler. Cercetătorul îl descrie pe Botorić ca tipic om de afaceri, mânat de dorinţa de a face bani, deschis la noutăţile tehnice ale celei de-a şaptea arte, dar în acelaşi timp animat de un sincer patriotism. Din producţiile lui au fost găsite *Karadjordje* (1911, regia: Ilija

Stanojevic-Cica), primul film sârb de ficțiune, precum şi 18 documentare, dintre care majoritatea au ca subiect războaiele balcanice.

În comunicarea *Deeply Impacting Echoes of the Two World Wars in Romanian Music*, Carmen Popa şi-a propus să analizeze o serie de creații muzicale în care răsună ecourile unei istorii pline de vicisitudini, presărate cu momente în care oamenilor li s-a cerut să dea dovadă de eroism, solidaritate, spirit de sacrificiu. Cercetătoarea a evocat mai întâi vechi imnuri, marşuri, cântece militare – producții ilustrând un gen muzical care (la noi ca şi aiurea) este menit să însuflețească sentimentele patriotice în rândul auditoriului, dar, adăugăm noi, şi să ofere soldaților care se pregăteau de luptă o motivație emoțională, atenuându-le teama firească: *Drum bun*, *Pui de lei*, *Imnul eroilor*, *Deşteaptă-te, române* etc. O altă categorie o reprezintă compoziții din a doua jumătate a secolului XX, devenite clasice, care – după dezastrele provocate de cele două conflagrații mondiale – se înscriu într-o retorică anti-război: cantata *Chipul păcii* de Aurel Stroe (versuri: Paul Eluard), balada pentru narator şi orchestră de coarde *La piatra de hotar* de Felicia Donceanu, suita corală *Flăcări şi roți* de Corneliu Cezar (versuri: Eugen Jebeleanu) ş.a.

Adăugând un nou capitol cercetărilor sale privind evoluția caricaturii româneşti în context european, Adrian-Silvan Ionescu a susținut comunicarea *Cartoons in Occupied Bucharest (1917–1918)*. Vorbitorul remarcă faptul că, în anii ocupației Bucureştiului, arta caricaturii ajunge la maturitate. Desigur, cenzura administrației germane s-a exercitat din plin, fără a stăvili însă înflorirea genului în sine. Cum subliniază cercetătorul, se pot distinge în presa Capitalei ocupate două tipuri de caricaturi. Pe de o parte, este vorba de cele cu funcție propagandistică, în care erau vizate Anglia, Franța, Rusia şi țările aliate, sugerându-se că adevărata cauză a războiului ar rezida în politica dusă de acestea. Asemenea ilustrații se regăsesc în revista armatei „Rumänien Feldpost" (care publica desene umoristice de o anumită ținută) sau în „Rumänien in Wort und Bild" şi în „Săptămâna ilustrată". Pe de altă parte, se publică din abundență caricaturi care surprind figuri şi fenomene locale. Sunt satirizați profitorii, speculanții, ba chiar şi politicienii români care îngenuncheaseră țara, după cum alte desene fac trimitere la criza alimentelor, la viața mondenă, la noile forme de distracție ale bucureştenilor pe timp de război. Pline de maliție şi de spirit jucăuş, aceste producții reprezintă un real progres în istoria genului.

A doua zi a conferinței a debutat cu lucrarea *Recent European Art on World War I: Under its Own Commission – the Anti - War Artist*, prezentată de Andrea Domesle. Istoria este mereu reinterpretată, în funcție de epoca în care trăim, de ideologiile şi curentele de idei contemporane, de apartenența noastră la un spațiu geografic şi cultural – a spus vorbitoarea, reafirmând un adevăr bine verificat, dar pe care câteodată tindem să-l uităm. Artiştii sunt şi ei parte a acestui proces. Ei pot contribui la o mai bună definire a realității istorice, la extinderea memoriei culturale, la corectarea unor imagini stereotipe ale trecutului ş.a.m.d. Andrea Domesle a comentat în special raportarea artiştilor contemporani la realitățile dure ale Primului Război Mondial. În calitate de curatoare, împreună cu Frank Eckhardt, a expoziției internaționale itinerante *Notes on the Beginning of the Short 20th Century*, ea a putut observa atât predilecția artiştilor contemporani pentru imagini nonconformiste ale războiului, greu acceptabile social, cât şi marea diversitate în abordarea temei, rezultatul fiind „o polifonie de interpretări istorice, de atitudini individuale şi naționale".

Manuela Cernat a vorbit despre rescrierea istoriei în timpul regimului comunist şi despre consecințele pe care le-a avut această politică în arta filmului (*Historical Truth Distorted by Censorship and Propaganda*). Distorsionarea sau ascunderea unor adevăruri istorice incomode – fenomene prezente într-o anumită măsură în orice societate – devin o armă extrem de puternică în cadrul sistemelor totalitare, iar cazul României postbelice o demonstrează din plin. Noul regim trebuia să-şi impună doctrina, iar strategiile puse în aplicare în acest scop implicau între altele, cum subliniază cercetătoarea, alterarea memoriei colective. Astfel, filmele de război produse înainte de intrarea în țară a Armatei Roşii au fost distruse; cu trecerea timpului, generațiile tinere de cinefili nu mai au cunoştință de existența lor. Noile producții istorice sau de război trebuiau să urmeze agenda oficială, ocolind subiecte tabu ca, de pildă, intervenția armatei române în Ungaria, în vara lui 1919, care pune capăt efemerului regim bolşevic instaurat de Béla Kun, sau relațiile lipsite de cordialitate dintre trupele româneşti şi cele sovietice, după 23 august 1944.

Umanitatea a avut întotdeauna nevoie de eroi; uneori este vorba de figura hiperbolizată a unor personaje istorice reale, alteori de un model imaginar sau a cărui proveniență se vădeşte greu de verificat. Din această a doua categorie face parte Mehmetçik, evocat de Silvana Rachieru în comunicarea *The Ottoman War Hero: The Memory of Mehmetçik in Turkey and Romania*. Mehmetçik (Micul Mehmet) şi-a făcut apariția în cultura turcă în timpul Primului Război Mondial, ca simbol al soldatului anonim care se sacrifică pentru patrie. Interesant este faptul că, grație schimbărilor politice interne care aveau să facă posibilă trecerea

de la imperiu la statul turc modern, simbolul eroului de război este acum, pentru prima oară, omul simplu, depozitar al unor virtuţi nebănuite, a cărui bravură se ascunde sub aparenţe modeste. Vorbitoarea a inventariat variatele ipostaze sub care poate fi regăsit Micul Mehmet: în literatură, în artă, dar şi în discursul politic al vremii. Mai tîrziu i-au fost consacrate monumente, analizate de Silvana Rachieru sub aspectul stilisticii în care au fost concepute aceste *lieux de mémoire*.



Moderatorii şedinţelor conferinţei (de la stânga la dreapta: Celina Lunsford, Steve Yates, Marian Ţuţui, Manuela Cernat, Adrian Leonte, Adrian-Silvan Ionescu), foto S. Chiţu.

În ajunul Primului Război Mondial avusese loc o veritabilă revoluţie în domeniul fotografiei. Camerele foto erau mai mici şi mai uşor manevrabile, placa de sticlă fusese înlocuită cu filmul flexibil pe rolă, durata de expunere se redusese, permiţând realizarea de instantanee. Într-un anume sens, Primul Război Mondial a fost şi primul război al fotografiei, susţine Petter Österlund în lucrarea sa, *In the Eyes of the War: A Collection of First World War Stereo Photos*. Într-adevăr, numărul şi calitatea fotografiilor de front din perioada 1914–1918 sunt infinit superioare celor care documentează conflicte militare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mulţi ofiţeri şi subofiţeri fac fotografii cu propriile aparate. Dar, nu la mult timp după începerea războiului, această practică este interzisă (o interdicţie frecvent încălcată, însă), iar armatele îşi înfiinţează corpuri speciale de fotografi şi cineaşti. Autorităţile ştiau că populaţiei rămase acasă trebuie să i se ofere imagini cosmetizate ale vieţii în tranşee: „mai puţină oroare, mai puţină moarte, mai puţină mizerie", cum subliniază cercetătorul suedez. Prelucrarea şi difuzarea imaginilor a fost preluată, în Franţa, de câteva companii, între care Verascope Richard. Posesorul unei colecţii de 100 de fotografii stereoscopice Verascope, făcute imediat după încheierea războiului, Petter Österlund le-a prezentat pe cele mai reuşite, încercând să descifreze istoria care se ascunde în spatele unui chip, al unui grup uman, al unei scene, atât de depărtate în timp, dar pe care imaginea ni le aduce atât de aproape.

Cătălina Macovei a vorbit despre opera unui artist uitat, Emil Damian (*Drawings from the Great War by Emil Damian*). Coleg de clasă cu Brâncuşi la Şcoala de Belle-Arte din Bucureşti, Emil Damian se află după 1902 la Paris, unde ţine legătura cu artişti români aflaţi în capitala Franţei. Unii din prietenii săi vor ajunge figuri proeminente în peisajul artei româneşti interbelice. Destinul lui Emil Damian s-a curmat însă mai repede; cu sănătatea şubrezită pe front, se stinge din viaţă la sfârşitul războiului. Aşa se explică, poate, conul de umbră în care au intrat lucrările sale. Totuşi, printre contemporani era cunoscut ca bun colorist, capabil să capteze în linii simple, dar pline de forţă, esenţa unui moment de viaţă sau a unui chip uman. Un interes aparte prezintă schiţele sale de front (multe din ele aflate în colecţia Cabinetului de Stampe al BAR), cu atât mai mult cu cât viziunea artistului se naşte aici din experienţele dureroase trăite în calitate de combatant.

Magdalena Ziolkowska a analizat în comunicarea sa opera lui Andrzej Wroblewski, văzut ca artist „prins în capcana propriului mit" (*Public Executions during German Occupation in WW2 in the Paintings of Andrzej Wroblewski*). Mort într-un accident montan în 1957, la nici 30 de ani, Wroblewski s-a remarcat ca personalitate marcantă a picturii poloneze postbelice mai ales prin seria *Execuţii*. El redă aici uciderea civililor de către nazişti în Polonia ocupată; stilul figurativ inconfundabil, de o obiectivitate rece şi

contrastând puternic cu tragismul temei, conferă imaginilor o uşoară tentă suprarealistă. Criticii din anii ’60–’70 l-au descris ca „pictor al unei generaţii tragice”, „tânăr barbar”, „pictor al durerii”, un „Brecht al pictorilor”, „Spectator vitae”, iar seriei *Execuţii* i s-a atribuit un caracter de universalitate, ca reprezentare a degradării umane şi a cruzimii pe care le provoacă războiul. Magdalena Ziolkowska aduce în schimb argumente pentru o interpretare mai nuanţată a picturii lui Wroblewski, pentru o lectură eliberată de tendinţa etichetărilor, o lectură care ar conduce – în opinia vorbitoarei – la o mai corectă aşezare a artistului în context social şi cultural.



Participanţi la conferinţă în parcul Academiei Române: de la stânga la dreapta: Daniela Gheorghe, Silvana Rachieru, Bogdan Iorga, Corina Teacă, Ramona Caramelea, Magdalena Ziólkowska, Elena-Cristina Bragea, Adrian Leonte, Celina Lunsdorf, Petter Ősterlund, Andrea Domesle, Zsuzsanna Kemenesi, Manuela Cernat, Cătălina Macovei, Olivia Niţiş, Adriana Dumitran, Adrian –Silvan Ionescu, Mihai Dohot, Steve Yates, Virginia Barbu, Marian Ţuţui, Bogdan Popa. Foto S. Chiţu.

Dacă de prima conflagraţie mondială ne desparte un secol, iar de a doua – şapte decenii, numeroase alte conflicte militare regionale au tulburat istoria ultimei sute de ani. Reacţia artiştilor contemporani în faţa acestor drame colective este una consistentă, cum a arătat Olivia Niţiş în comunicarea *Traces of War in Contemporary Art*. Cercetătoarea observă că artiştii de azi se întorc frecvent la tema războiului, fie dintr-o perspectivă înrudită cu activismul, fie interogându-se asupra modalităţilor prin care ne putem confrunta cu amintirea unor evenimente sângeroase, de dată mai veche sau mai recentă. Retorica lor anti-război se clădeşte în registre variate, de la directeţea mesajului la ironie şi demistificare, de la grotesc la devoalarea fără menajamente a ororilor pe care este capabilă să le comită sau să le îndure fiinţa umană într-un context dat. În comunicarea prezentată, Olivia Niţiş s-a referit cu precădere la artiştii contemporani care abordează teme legate de război şi violenţă, apelând la mijloacele ce câştigă tot mai mult teren în ultimele decenii: performance, instalaţii, intervenţii în spaţiul public.

Celina Lunsford a prezentat un studiu de caz care ilustrează impactul exercitat asupra fotografiei de modă de evoluţia social-politică a lumii occidentale în secolul XX – când crizele şi războaiele au alternat cu perioade de speranţă şi stabilitate (*Fashion Photography Reflecting Crisis and Hope. Louise Dahl-Wolfe and The Harper's Bazaar Years during WWII and the Begining of Cold War*). Într-adevăr, moda nu poate fi separată de contextul social, ea trădând curentul schimbării şi uneori accelerându-l. Vorbind despre Louise Dahl-Wolfe, o prolifică fotografă americană care şi-a câştigat notorietatea în perioada cât a lucrat pentru *Harper's Bazaar* (între 1936 şi 1958), Celina Lunsford are ocazia să recapituleze, din perspectiva industriei şi presei de modă, o istorie altfel zbuciumată. Dar o istorie în care femeile îşi modifică percepţia despre sine, proces la care au contribuit între alţii Louise Dahl-Wolfe cu fotografiile ei ce denotă nonconformism şi simţ al umorului, precum şi întreaga echipă editorială de la *Harper's Bazaar*, în acea vreme un model de creativitate şi spirit liber în zona revistelor de profil. O altă observaţie interesantă priveşte locaţiile pictorialelor realizate în afara teritoriului american în anii ’30–’50: ele erau alese nu o dată în funcţie de interesele externe ale SUA. Astfel, conchide cercetătoarea germană, revistele de modă nu vindeau doar modă, ci deschideau un orizont mai larg, orientând într-o măsură atenţia cititoarelor spre politica internaţională.

Virginia Barbu a vorbit despre Ion Theodorescu-Sion (1882–1939), exponent al „stilului național" în pictură şi membru al generației de artişti a căror evoluție a fost marcată de Primul Război Mondial (*Soldiers, Peasants and other Heroes in the Work of Painter Ion Theodorescu-Sion*). Menționând versatilitatea stilistică a pictorului şi trecând în revistă genurile pe care le-a abordat de-a lungul carierei (peisagistica, natura statică, portretul, compoziția alegorică, pictura murală etc.), cercetătoarea se apleacă asupra lucrărilor sale de război. Theodorescu-Sion a luptat în campania din Bulgaria în 1913, iar în 1916, după intrarea României în război, este prezent în bătăliile din Dobrogea şi din zona Brăilei. Împreună cu alți plasticieni, Sion a fost mobilizat pe lângă Marele Cartier General, pentru realizarea unei iconografii de război. A executat mai multe portrete de soldați în timpul retragerii trupelor în Moldova, în 1917. Desenator foarte bun, artistul a schițat şi scene cu ostaşi în campament, aceste compoziții remarcându-se prin conturuile sigure, prin sobrietatea fizionomiilor şi prin redarea unei atmosfere dezolante. Nu lipsesc nici scene de pe câmpul de luptă şi autoportrete ale artistului. În comunicarea ei, Virginia Barbu a întreprins analiza acestei producții din epoca războiului, prin comparație cu o serie de picturi mai târzii semnate de artist, reprezentând portrete de țărani şi păstori sau personaje din legendele româneşti.

În comunicarea *The Great War Reloaded*, Bogdan Iorga ne-a invitat să medităm asupra destinelor individuale ale celor care au trăit Războiul cel Mare. Istoria ne oferă tabloul de ansamblu: prima conflagrație mondială a dizolvat imperii, a redesenat frontiere, a inaugurat era armelor chimice, a bătăliei cu tancuri, a bombardamentelor aeriene. Dar despre soarta fiecărui individ prins în teribilul conflict nu ştim prea multe sau nu ştim nimic, iar ultimii martori au dispărut discret dintre noi, lăsând poate doar o poveste transmisă urmaşilor. În schimb, avem la dispoziție imense arhive de imagini, căci toate țările beligerante s-au îngrijit să documenteze războiul prin intermediul fotografiei şi filmului. Sunt imagini din care putem deduce, până la un punct, cum arăta viața soldatului aruncat în jungla tranşeelor, otrăvit de gazele de luptă, lovit de şrapnele... Putem privi, şi putem compara cu gradul de siguranță al vieții contemporane, cu confortul psihic pe care această siguranță ni-l oferă. Revizitarea trecutului ne face să înțelegem mai bine prezentul, a conchis vorbitorul.

Corina Teacă a tratat în comunicarea ei problema reconstituirii/creării scenelor istorice în pictură, în secolele XIX şi XX (*History and the Art Practice*). Cercetătoarea a abordat atât problematica portretului istoric, cât şi pe cea a scenelor complexe, a compozițiilor elaborate, analizând cu precădere picturi ale artiştilor români.



Vernisajul expoziției *Mărturii din Războiul cel Mare.*
Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Foto S. Chițu.

Expunerile incitante ale participanților şi eforturile organizatorilor au făcut din conferința *Rhetorics of War in the Arts* o veritabilă reuşită. Nu putem încheia fără să semnalăm că pe 5 octombrie a fost vernisată în galeria „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*, beneficiind de un catalog elegant, cu ilustrație bogată. Cele două evenimente, organizate în conexiune, s-au completat în chip fericit.

Daniela Gheorghe

Ion Grigorescu. Opera pictată. 1963–2017. Muzeul Național de Artă. București. 9 iulie–22 octombrie 2017

O conjunctură favorabilă a făcut posibilă organizarea unei ample expoziții a artistului Ion Grigorescu care a împlinit nu de mult șaptezeci de ani (n. 1945), în perioada 9 iulie – 22 octombrie 2017, la Muzeul Național de Artă din București, deși acest muzeu se limitează, în principiu, la prezentarea artiștilor născuți până în 1910.

Pictorul Ion Grigorescu se bucură astăzi de recunoaștere națională și internațională, lucrările sale figurând în numeroase muzee românești, dar și în prestigioase muzee de artă contemporană europene printre care cele de la Varșovia, Ljiubliana, Londra (Tate Modern), Paris (Muzeul de Artă Modernă), Amsterdam (Stedelijk).

Expoziția are o intenție polemică declarată și anume „reabilitarea" operei pictate a artistului, „operă reprimată" cu vorbele lui Erwin Kessler, curatorul expoziției. Erwin Kessler pornește de la constatarea că Ion Grigorescu a fost receptat după 1989 în Occident mai ales pentru acele lucrări ale sale în care face apel la noile medii – fotografie, video, instalații, performance, majoritatea cu un conținut ideologic explicit, în defavoarea picturii mai vechi și noi pe care Ion Grigorescu a practicat-o neîntrerupt. Mecanismele care duc la recunoașterea internațională a unui artist au ignorat, în cazul lui Ion Grigorescu, componenta religioasă a operei sale. De aceea miza expoziției se dorește a fi reparatoare – prezentarea operei pictate și a filonului religios, pregnant în ultimele două decenii, ca expresie a angajării sale creștin-ortodoxe. Începând din anii '80 când, lipsit de alte mijloace de subzistență, și-a luat atestatul de pictor restaurator, Ion Grigorescu a lucrat și ca pictor de biserici, restaurând numeroase biserici sau pictând din nou unele dintre ele. Catalogul critic[1]al operei pictate, lansat cu ocazia expoziției, acoperă și activitatea de pictor religios, mult mai întinsă decât în general se știe.

Expoziția este compartimentată cronologic. Prima sală cuprinde un număr însemnat de lucrări din studenție, din perioada 1963–1969 când Ion Grigorescu a urmat secția de pictură la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu" din București, avându-l profesor pe pictorul Aurel Vlad. Într-o vreme în care profesori erau Corneliu Baba și Alexandru Ciucurencu, personalități puternice care au creat școală, lăsând amprente de neșters asupra elevilor lor, se poate spune că Ion Grigorescu a avut șansa de a avea un profesor care nu și-a impus, fie și involuntar, maniera de lucru, lăsându-i deschisă calea tuturor opțiunilor. Sala cuprinde „exerciții de limbaj" cum le numește pictorul, de la portrete atent studiate, de factură academică sau acuzat realistă, trecând prin expresionism, constructivism, abstracționism, etc., până la compoziții în care tematica realist socialistă își mai trimite ecourile. Resimte și el magia picturii lui Ion Țuculescu, a cărui expoziție retrospectivă de mare răsunet din 1965 de la Sala Dalles din București a marcat numeroși artiști din generația tânără. Se poate spune că Ion Grigorescu traversează modernismul de la un capăt la altul. Nimic neobișnuit până aici, orice artist în formare trece printr-o perioadă de tatonări. Dar Ion Grigorescu ajunge la concluzii mai puțin obișnuite și anume că stilul corupe realul, de aici pledoaria lui împotriva stilului. Declară că pictează ce se vede, ca și cum recuperarea ochiului inocent ar fi posibilă. Ca antidot împotriva rătăcirilor stilului i se impune cu putere fotografia. În 1969, după propriile lui declarații, Ion Grigorescu copiază, utilizând tehnica picturii, o fotografie. Fotografia era deja de mai de mult o practică constantă a activității sale, fără să fi fost însă corelată cu pictura. Ceea ce este foarte interesant aici este ca apelând la ideea de copie, Ion Grigorescu recuperează un moment al pedagogiei artistice tradiționale. Cum bine se știe, copierea capodoperelor maeștrilor forma însăși baza învățământului artistic până târziu, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Dar el nu copiază vreun maestru din trecut, ci o fotografie, mediu care îi furnizează un alt tip de captare a realului, diferit de oricare dintre stilurile acreditate de modernismul primei jumătăți de secol XX. Reacția lui Ion Grigorescu împotriva conceptului de stil, văzut ca un filtru falsificator care se insinuează între real și imagine, se înțelege mai bine grație acestei expoziții care prezintă pentru prima oară „exercițiile de limbaj" din studenție, în care vedem cât de tenace și conștiincios a fost periplul lui prin modernism.

Odată cu anii '70, gândirea originală a lui Ion Grigorescu începe sa-și găsească expresia vizuală care l-a singularizat. Deși realismul socialist fusese dezavuat oficial, amintirea lui era încă foarte puternică printre artiști și pledoaria lui „pentru artistul realist"[2], pentru un „realism documentar", bazat pe fotografie, mergea în mod evident contra curentului, riscând să nu fie înțeleasă, într-un moment de deschidere spre cultura occidentală când tendințele abstractizante, până nu de mult sever condamnate, dominau viața artistică

[1] *Ion Grigorescu. Opera pictată: 1963–2017. The Painted Work: 1963–2017*. Catalog critic. Catalogue Raisonné. Editor: Erwin Kessler. Coordonator catalog: Carola Chișiu.MARE. MNAC, Editura Vellant, București, 2017. Interesul lui Kessler pentru opera lui Grigorescu este mai vechi, vezi și Erwin Kessler, *Cel ce se pedepsește singur*. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu, *Arta și România în anii '80–'90*, Institutul Cultural Român, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, București, 2009.

[2] Ion Grigorescu, *Despre artistul realist, Arta*, nr. 12, 1973.

românească. Caracterul subversiv al atitudinii pro-realism a lui Ion Grigorescu apare astăzi cu şi mai multă claritate. Expoziția ilustrează această importantă etapă de cristalizare a personalității sale artistice prin numeroase lucrări emblematice de la începutul anilor '70, printre care *Greva de la Grivița*, *Interior de bloc,* ambele din 1971 sau *Chioşc de artizanat din 1972.* Pentru înțelegerea corectă a demersului lui Ion Grigorescu este desigur regretabil că expoziția se limitează la pictură. Cu toate acestea rolul fotografiei nu putea fi ignorat şi curatorul a ales să expună şi lucrări din categoria fotografiilor pictate şi a colajelor, care ilustrează parțial numeroasele şi personalele procedee pe care, în afara oricăror convenții general acceptate, Ion Grigorescu le explorează din necesități stringente ale comunicării. Întâlnirea fotografie-pictură cu transferul de valori de la un mediu la altul, cu incongruențele şi momentele ei de simbioză, rămâne o constantă a artei lui, care nu încetează să fascineze prin ineditul şi intensitatea expresivă a soluțiilor. Căutarea lor nu devine nici o clipă exercițiu steril, ci rămâne visceral dependentă de „ceea ce se vede", dar, paradoxal şi de ceea ce visează Ion Grigorescu. Cum se pliază realul pe vis şi visul pe real este un alt topos pe care expoziția îl pune în valoare. Publicarea în ultimii ani a mai multor volume de jurnal aduce şi în această privință un impresionant material de studiu pentru cei ce doresc să pătrundă în universul complicat al lui Ion Grigorescu. Lecturile, visele, credința, întâmplările mărunte sau marile întâmplări ale vieții se întrepătrund aici inextricabil.

O altă preocupare majoră a lui Ion Grigorescu, bine reprezentată în expoziție, este raportarea la istorie, teritoriu în care subversiunea uzează de toate ambiguitățile. Şi aici expoziția aduce lucrări excepționale, de pildă dublul portret al lui *Bălcescu şi Avram Iancu*, 1973, expusă în 1975 la expoziția *Imagini ale istoriei* de la Galeria Nouă, criticată de condeie aservite oficialității, în care obsesia realului îl împinge să dezvolte un realism halucinant, prin reliefarea iluzionistă a personajelor, dar şi prin substituirea portretului unui prieten sub identitatea lui Avram Iancu. Modalitățile de reprezentare în care prezentul chiamă trecutul şi trecutul se revarsă asupra prezentului sunt de-a dreptul răvăşitoare în lucrări precum *Capul Agăi Bălăceanu*, în fapt un autoportret tragic, prezent şi el în expoziție. Tema autoportretului, înțeles într-un sens foarte larg ca investigare a sinelui profund, a psihismului şi corporalității, este la rândul ei reprezentată prin lucrări de primă mărime, depistate, presupun că nu fără efort, prin colecții muzeale şi particulare.

Ultima secvență a expoziției, cu lucrări unele foarte recente, este impregnată de imaginar religios, dar şi de o nouă raportare la „ce se vede". Inspirația biblică nu se traduce la Ion Grigorescu în iconografie canonică. Într-o barcă care înaintează împotriva vântului, un bărbat gol, descărnat până la ecorşeu, vâsleşte cu încordare maximă. Pe pânza umflată a ambarcațiunii o linie discretă, în filigran, desenează o biserică, totul văzut într-o perspectivă plonjantă, abruptă, de undeva de sus. Lucrarea reprodusă pe afiş *Biserică (Nava),* 2014, cu simbolismul ei direct şi disimulat în acelaşi timp, este mărturisire şi testament.

Se dezice aici Ion Grigorescu de celălalt Ion Grigorescu, cel receptat de muzeele şi galeriile occidentale? În nici un caz. Autenticitatea este numitorul comun al unei opere, după unii eteroclită, sărind din ruptură în ruptură, care însă nu trebuie judecată după criteriile îngust înțelese ale consecvenței stilistice.

Catalogul critic lansat cu ocazia expoziției, editat de Muzeul de Artă Recentă şi de Muzeul Național de Artă, merită o discuție separată. Am constatat răsfoindu-l că destul de multe lucrări repertoriate şi reproduse s-au împrăştiat prin lume, fără să se mai ştie unde se află în acest moment, cu toate că artistul a oferit informațiile disponibile. În aceste condiții reunirea unui ansamblu bogat şi semnificativ de lucrări de Ion Grigorescu într-o expoziție[3] de ținută la cel mai mare muzeu al țării este cu atât mai mult un eveniment.

Ioana Vlasiu

La Beijing în uniforma Armatei Române din Marele Război

În intervalul 24 septembrie–1 octombrie 2017, am efectuat o deplasare la Beijing, la invitația Institutului Cultural Român de acolo.

În cadrul proiectului de aniversare a Centenarului Marii Uniri, fusesem invitat pentru a susține prelegerea *Pe urmele fotografilor din Războiul cel Mare*, pe data de 28 septembrie. Cu acelaşi prilej, artistul

[3] Muzeul Național de Artă a mai găzduit o expoziție dedicată aceluiaşi artist în 1998, curatoriată de Ruxandra Balaci*: Ion Grigorescu. Documente 1967–1997.* Catalog. Din nefericire actuala expoziție nu a avut catalog, curatorul contând desigur pe Catalogul critic unde regăsirea lucrărilor reunite cu acest prilej este extrem de laborioasă şi, odată închisă expoziția, viitorul cercetător nu va mai avea posibilitatea reconstituirii ei.

vizual Bogdan Iorga a organizat o expoziție de fotografie cu imagini de la reconstituirile istorice la care a participat în țară şi în străinătate, inspirate de Marele Război (Braşov, Fundata, Terezin, Blosdorf). La vernisaj am rostit o alocuțiune în care am prezentat opera tânărului expozant şi am explicat fenomenul restituirilor de epoci apuse şi mobilurile care animă pe reînscenatorii care contribuie la ele. Evenimentul a avut loc pe data de 27 septembrie, iar în după-amiaza următoare, pe 29 septembrie, am făcut o prezentare a lucrării mele *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Ed. ICR, Bucureşti, 2014). Un public entuziast şi comunicativ a participat la toate aceste serate – în medie au fost prezente circa 80 de persoane, prea multe pentru spațiul în care se află sediul ICR de pe Str. Xiao Paifang 7 A, Galaxy Soho, Corpul A, districtul Dong Cheng într-o impozantă clădire modernă, proiectată de celebra arhitectă Zaha Hadid. În ultima seară, când am comentat lucrarea menționată şi bogata ei ilustrație, selectată din arhive şi muzee româneşti, în public am avut un competent interlocutor în persoana domnului Wang Tieshan, un mare prieten al României şi excelent cunoscător al limbii şi culturii noastre, fost consul general al Chinei la Constanța. În această deplasare am fost însoțit de patru membri ai Asociației „6 Dorobanți" care, îmbrăcați în uniforma de campanie a militarilor Marelui Război, au animat atmosfera cu o prezență vie a soldatului de la 1916–1917, captând interesul publicului şi dorința de a se fotografia cu noi.

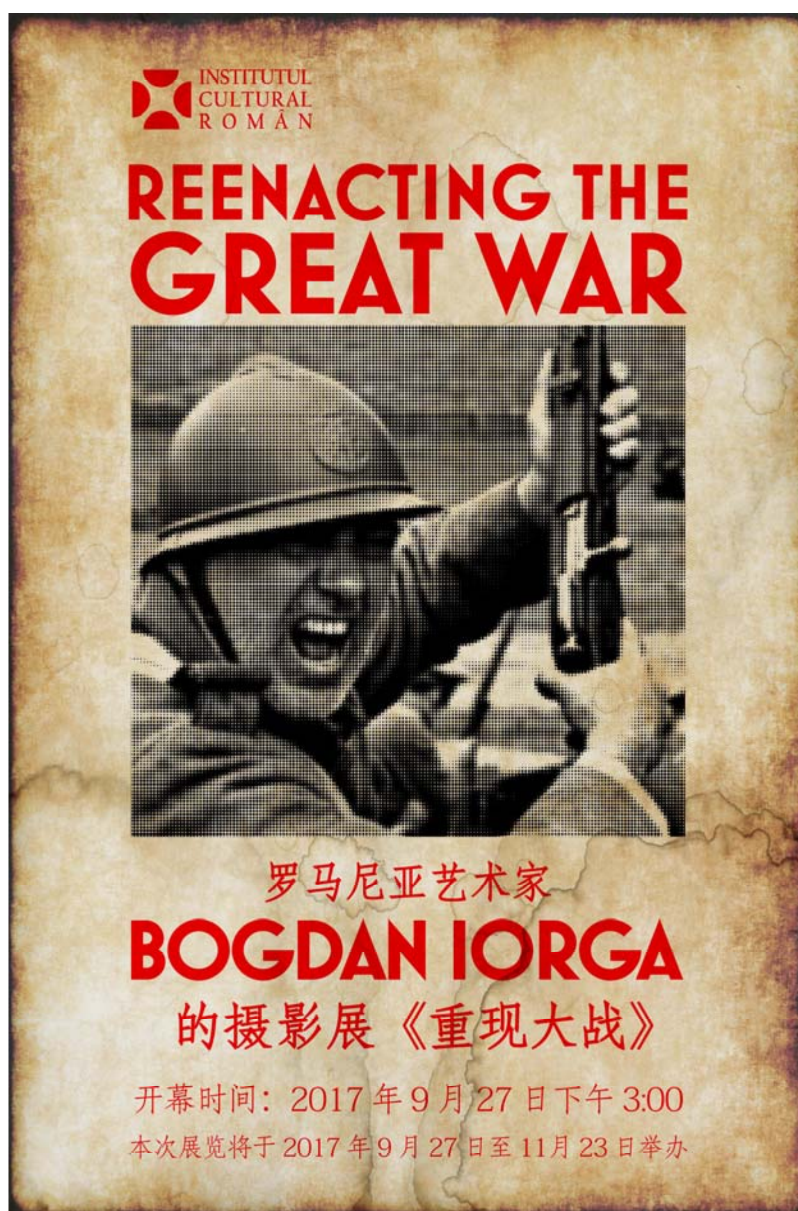


Fig. 1. Afişul expoziției de fotografie Bogdan Iorga.



Fig. 2. Publicul chinez entuziast la vernisajul expoziției.



Fig. 3. Membrii Asociației „6 Dorobanți” în expoziția de fotografie de la ICR Beijing.



Fig. 4. Prezentarea cărții *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Ed. ICR, București, 2014).



Fig. 5. Membrii Asociației „6 Dorobanți” în fața ICR Beijing.

În timpul liber am vizitat Muzeul Național al Chinei, Palatul de Vară, Marele Zid şi Necropola împăraților din Dinastia Ming.

Deplasarea la Beijing a avut o mare însemnătate pentru relațiile culturale româno-chineze şi a inițiat publicul participant în tematica reînscenării istorice practicată în țara noastră.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Karel van Vlaanderen: Prinț-Regent–Artist*, Palatul Regal, Bruxelles, 22 iulie–3 septembrie 2017

La Palatul Regal din Bruxelles a fost organizată, în timpul verii lui 2017 – atunci când edificiul este deschis publicului – expoziția *Karel van Vlaanderen: Prinț-Regent–Artist* (Fig. 1). Dedicată unuia dintre membrii familiei regale dotat cu mult talent şi pasiune pentru artele plastice, manifestarea contura o personalitate puternică, prolixă, atrăgătoare, misterioasă, puțin controversată din punct de vedere politic, dar care şi-a spălat păcatele prin arta ce a slujit-o cu multă asiduitate.



Fig. 1. Afişul expoziției şi bustul prințului Charles.

Prinţul Charles (1903–1983) – sau Karel în valonă – era al doilea fiu al regelui Albert I (1875–1934), şi fratele regelui Leopold al III-lea (1901–1983). Tatăl său fusese numit „regele soldat" de supuşii săi şi de întreaga Europă, pentru bărbăţia şi hotărârea cu care luptase pentru apărarea ţării sale în vremea Marelui Război, când trupele germane, decise a lovi în plin Franţa, atacaseră mai întâi Belgia, sperând că aceasta va ceda foarte repede. Dar mica armată belgiană a rezistat, cu îndârjire, năvălitorilor, iar familia regală a dat un admirabil exemplu de dârzenie şi patriotism. În copilărie, Karel primise o educaţie princiară, conformă tuturor progeniturilor cu sânge albastru: studiase limbi străine, literatură, artele frumoase, arta militară – trăind din plin privaţiunile şi ororile războiului, în pofida faptului că era vlăstar regal. Ca orice principe din acele vremuri, el avea mai multe nume decât muritorii de rând: Charles Théodore Henri Antoine Meinard de Saxa-Coburg-Gotha, Prinţ de Belgia, Conte de Flandra.

În istorie sunt cunoscuţi destui suverani cu aplicaţii în zona artelor: Ludovic al XIV-lea era un graţios balerin şi-şi impunea gustul şi ideile în scenografia spectacolelor ce se dădeau la curtea sa, Friedrich cel Mare era un pasionat şi talentat flautist, Rudolf al II-lea, marele colecţionar de artă era, putem spune în termenii de azi, un priceput designer de interioare prin gustul cu care alegea operele ce-i decorau reşedinţa din Praga, Franz Joseph I şi fratele său, Maximilian I al Mexicului desenau cu uşurinţă şi cu plăcere în timpul liber, regina Elisabeta a României era poetă, dramaturgă, pictoriţă, compozitoare şi excelentă interpretă la pian, orgă sau harpă iar, în zilele noastre, M.S. Regina Margrethe a II-a a Damenarcei este o plasticiană recunoscută pentru creaţiile sale. Alăturarea acestor două calităţi de prinţ şi plastician evocă şi câteva creaţii lirice de mare celebritate, precum operetele *Ţar şi teslar* a lui Gustav Albert Lötzing şi *Prinţul student* al lui Sigmund Romberger după piesa *Heidelbergul de altădată* de Wilhelm Meyer-Förster.

La maturitate, prinţul Charles nu a scăpat de un nou conflict armat în care a devenit, prin forţa lucrurilor, erou principal: când Belgia a fost din nou agresată de trupele Celui de-al Treilea Reich, pe 10 mai 1940, nu a putut opune rezistenţă şi după 18 zile, a depus armele. Charles era atunci colonel, ataşat la Cartierul General. Fratele său, regele Leopold al III-lea a fost deportat de ocupanţi. Prinţul Charles a rămas o vreme în Bruxelles, dar în 1944 s-a ascuns în Ardeni. Când, în acelaşi an, ţara sa a fost eliberată, a devenit regent în absenţa fratelui care a revenit abia în 1950. În interval de 6 ani el a asigurat continuitatea vieţii parlamentare a Belgiei, care era o monarhie constituţională. În tot acest interval, a purtat constant uniforma militară a rangului său de general locotenent, iar când a făcut o vizită în Africa, în Congo Belgian, a îmbrăcat o uniformă albă, de vară, şi pe cap a avut cască colonială, potrivită pentru temperaturile ridicate din acel ţinut (Fig. 2). Ambele ţinute erau expuse într-o vitrină.

După ce funcţia sa de regent a luat sfârşit la întoarcerea din exil a fratelui mai mare, regele Leopold al III-lea, prinţul Charles s-a retras în localitatea Raversijde, în preajma staţiunii Ostende de la malul mării. Acolo s-a dedicat exclusiv artei. L-a avut principal îndrumător pe pictorul Alfred Bastien care l-a îndemnat să îşi facă zilnic un autoportret. De aceea au rămas multe imagini în care sunt păstrate trăsăturile prinţului-artist trasate în creion, cărbune, tuş, acuarelă, guaşă sau ulei. A fost atras în mod special de fizionomiile umane, fie de a sa, proprie, fie de a altora. Era un admirabil portretist psiholog care glisa de la studiul academic, individualizat până la exces şi schiţa sintetică până la sărăcia mijloacelor de expresie, rezumată la câteva linii. În 1955, când vizita Catalonia, a ajuns la Cadaques unde l-a întâlnit pe Salvador Dali, căruia s-a încumetat a-i trasa profilul, iar marele pictor suprarealist l-a apreciat şi l-a tratat cu mult spirit colegial. Împreună cu Bastien a abordat tema biblică a lui Adam şi a Evei pe care a tratat-o în mai multe variante şi tehnici. I-a plăcut şi peisajul, lucrând cu frenezie în *plein air*. Bastien s-a stabilit şi el în Raversijde, spre a fi mai aproape de princiarul său elev.

O vreme a locuit în Franţa, la Paris sau Nisa, unde a întâlnit mulţi artişti cu care s-a împrietenit. În ultimul oraş, perla Coastei de Azur, l-a cunoscut pe conaţionalul Frans Masereel, pictor şi xilogravor, pe care l-a frecventat cu asiduitate. În 1974 a lucrat adesea în atelierul pictorului suprarealist belgian Paul Delvaux; pe spatele unora dintre picturile din acea vreme a scris „apreciat de Delvaux". Se împrietenise şi cu alţi suprarealişti, precum Felix Labisse şi Leonor Fini, deşi el nu a fost contaminat de onirismul plastic al acestora. Mai degrabă a fost afectat, într-o perioadă, de abstracţionism. Cu sinceritate, artistul princiar îşi explica acele evadări din realism:„Abstracţiunea vine la tine ca o pisică. Se bagă în tine. De câte ori sunt îmboldit să lucrez abstract nu ezit vreodată să reprezint ceea ce simt". Când lucra abstract pendula între sintaxa plastică a lui Kandinsky şi a lui Klee ori Miró.

Dar, pe lângă cei menţionaţi, plasticieni „serioşi" după părerea amatorilor de artă, prinţul Charles a fost apropiat şi de doi autori de benzi desenate – gen considerat minor până nu demult – anume, Hergé şi Edgar P. Jacobs.



Fig. 2. Uniforma de vară purtată în timpul călătoriei în Congo Belgian.

Un cuvânt trebuie spus despre semnăturile folosite de-a lungul carierei sale plastice. În tinerețe, pe lucrări, aşternea inițialele CT care veneau de la prenumele sale Charles Théodore sau simplu Ch. Alteori semna H. R. H., de la His Royal Highness (Înălțimea Sa Regală). Pentru scurt timp, în 1950, a folosit pseudonimul Eddie Sevar care era o anagramă a numelui localității în care trăia, Raversijde. Începând cu anul 1973 a semnat Karel van Vlaanderen (Carol de Flandra) creându-şi o siglă în care se împleteau inițialele K şi V încadrate de anul execuției picturii. Sub acest nume a expus de 25 de ori în ultimii săi 8 ani de viață (Fig. 3). Îşi lăsase barbă – care era de o nuanță blond roşcat – şi la vernisaje îmbrăca un costum din catifea roşie.



Fig. 3. Afişul unei expoziţii din 1980.



Fig. 4. Autoportret şi panseu al artistului.

După o viaţă de militar şi om de stat angajat în administrarea ţării sale în vremuri de restrişte, pictura a venit ca o eliberare de toate convenţiile politico-diplomatice şi ale protocolului riguros al curţii. Prinţul Charles s-a abandonat creaţiei artistice şi a lăsat o operă pe care ar putea-o invidia chiar plasticienii profesionişti. În a doua parte a vieţii s-a considerat doar pictor şi regreta ca trebuia să poarte încă povara sângelui albastru al naşterii sale, atunci când mărturisea: „Sunt un artist care are nefericirea de a fi prinţ" (Fig. 4).

Adrian-Silvan Ionescu

ATENA-ELENA SIMIONESCU – MATER MATERIA, De la tradiție la experiment / From tradition to experiment (cu texte de Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana Maria Nicuță-Nae), Iaşi, Ed. Artes, 2016, 154 p. + il.



Catalogul ce insoțeşte expoziția personală de gravură şi experiment în grafică, sub titlul MATER-MATERIA, găzduită începând din noiembrie 2016 de Palatul Culturii din Iaşi (Complexul Muzeal Național „Moldova") şi reunind lucrări din ultimii trei ani ai Atenei-Elena Simionescu, ilustrează încrederea artistei în posibilitatea de a transpune conceptele în imagini, de a le reprezenta.

Deținătoare a două doctorate, în „Estetică" şi unul recent în „Arte plastice şi decorative", cu tema „Tiparul în relief, implicații asupra evoluției civilizației", Atena-Elena Simionescu îşi dublează viața artistică cu o intensă carieră academică, fiind încă din 1991 cadru didactic al Facultății de Arte Plastice, Decorative şi Design la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi, mai recent decan şi din 2012 până astăzi rector al acestei instituții.

Prezentă constant în ultimii 25 de ani în cadrul numeroaselor expoziții, atât personale, cât şi colective, naționale şi internaționale, artista îşi demonstrează vasta experiență susținută de o continuă specializare în domeniul graficii şi al gravurii, dar mai ales spiritul inovator şi dorința de a elimina stereotipurile instalate prin convenționalitate, de a demola formele dogmatice şi conservatoare lipsite de conținut şi de viață. Astfel, autoarea optează pentru dimensiuni variabile, de la monumental la miniatural, de la bidimensional la tridimensional, acordând importanță exemplarului unic obținut în urma unor dificile şi laborioase reimprimări şi imprimări succesive, unde calitatea finală a stampei este influențată de calitatea tactilă a „hârtiei manuale", întrebuințată la grosimea maximă. În acelaşi sens, în gravura sa minimalistă sunt valorificate estetic colile albe imprimate în relief, structura hârtiei şi elementul geometric oferind o lectură esențializantă. Artista se menține departe de o gândire plastică austeră, păstrând desenul ca element sensibil de exprimare, prin incizie cu acizi sau ac rece în placa de metal, pe care îl interferează cu forme decorative derivate, în cadrul acestei expoziții, din amprenta elementului vegetal.

Atena-Elena Simionescu merge mai departe şi depăşeşte tendința instalată în general în gravura românească şi în cea din celelalte țări ale Europei de Est, în general monocromă sau alb-negru, propunând picto-gravuri. Ea introduce culoarea pe bază de apă sau de ulei în gravură prin folosirea plăcilor multiple şi prin şablonarea repetată, experimentând grafic cu intervenții cromatice în gravuri mixate, colate, amprentate, pentru ca apoi să treacă uneori aceste gravuri-color în spațiul tridimensional prin încorporarea lor în cărți-obiect, obiecte şi instalații. Abordarea experimentală se regăseşte şi în modul de decupare a plăcilor, în introducerea unor noi forme de convertire a textului în imagine şi în procesul de imprimare prin amprentare a plantelor în ecranul lucrărilor.

Piesele selectate cu atenție şi aşezate riguros în cele trei săli ale expoziției se subîntind mai multor cicluri tematice. Sub larga temă a materiei-mamă ca matrice, origine şi sursă a lumii vii, dar şi a devenirii şi inepuizabilității tuturor prefacerilor sau metamorfozelor, se remarcă experimentele autoarei de a schița cadrele unei „ontologii vegetale” care sugerează ritmurile şi vibrațiile materiei, simetriile, armoniile, tensiunile şi geometriile ascunse ale acesteia.

Portetele însoțite de mişcări elegante ale mâinilor în cadre fitomorfe sunt reprezentate în tente poetice şi onirice în cicluri precum „Călătoria”, „Visătorul”, „Metamorfoze”, unde combinațiile tehnice curajoase între metal şi xilogravură, între aquaforte-metal şi amprentări sau doar amprentări care trec de cadrul alb al hârtiei, oferă surprinzătoare efecte artistice, prelungite şi în enigmaticele şi meditativele stări nocturne sau diurne din ciclul „Sunetul naturii” şi din dipticul „Cuib” cu amprentări sugestive în formă de coroană. Acestea sunt continuate într-un ambient scenografic de grupajul instalaționist de obiecte: cutii cilindrice (din tirajul original al unor gravuri color ale autoarei) colate cu fragmente de gravuri originale, cărți-obiect suspendate sau stivuite pe masă alături de alte obiecte tactile, cutia cu 36 de casete ce conține fragmente de text şi imagini, stocate în rafturile unei biblioteci imaginare precum nişte informații sau amintiri.

Zece picturi-amprentări pe pânză cu acryl şi colaj din gravuri agresate transferă gravura spre pictură prin incizii în materia acrylică, pentru ca în trei dintre lucrări obiectele geometrice ataşate acestora să incheie în manieră ciclică expoziția prin capturarea umbrei acestora pe pânză, unificând atmosfera misterioasă şi ludică.

Albumul abundă în ilustrații ale tuturor pieselor expuse (fotografii: Matei Bejenaru, Suzana Fântânariu, Florin Pînzaru, Bianca Simionescu) şi conturează un portret al artistei, atât prin reperele carierei sale, presărată de multiple premii, cât şi prin opera sa, evidențiată din unghiuri diferite prin cronicile a patru autori (Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana Maria Nicuță-Nae).

Andreea Magheruşan

Spicilegium. Studii şi articole în onoarea Prof. Corina Popa, ed. Vlad Bedros, Marina Ileana Sabados, Editura Universității Naționale de Arte (UNArte), Bucureşti, 2015, 255 p., ilustrat

Volumul de față, intitulat *Spicilegium* (spicuiri), reprezintă un omagiu dedicat uneia dintre cele mai reputate specialiste în arta veche românească, profesorul Corina Popa de la catedra de Istoria şi Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din Bucureşti, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de activitate. Strategia editorială aleasă de coordonatori este una generoasă: volumul este interdisciplinar, cu participare internațională, acoperind cronologii şi spații diverse.

Culegerea este împărțită în două grupe de articole: *Artă medievală* şi *Varia*. Curios însă, capitolul de artă medievală este deschis de un articol care nu este unul de istoria artei, ci o traducere de literatură parenetică bizantină! Sugerăm că articolul în cauză, *Cuvântarea lui Teofilact al Ohridei către porfirogenetul Constantin Doukas* (Nicolae-Şerban Tanaşoca), era mai potrivit să inaugureze capitolul *Varia*. O altă observație priveşte o chestiune de terminologie: capitolul intitulat *Artă medievală*, care se deschide cu sfaturile către fiul împăratului Mihail VII Doukas şi se încheie cu ctitoriile vătafului Ioan Urşanu, se extinde, aşadar, dincolo de epoca medievală, către începutul secolului al XIX-lea. Ar fi fost, poate, adecvat un titlu mai cuprinzător (ex. *Bizanț şi Țările Române*), sau o împărțire diferită a capitolelor.

Lărgirea programatică a ariei de studii este anunțată de Vlad Bedros, unul dintre editori, care propune un articol teoretic despre imagine, text şi oralitate în Bizanț: *„De pe perete, pictura cea mută ne vorbeşte”. Implicații ale oralității în citirea imaginilor bizantine*. Autorul pleacă de la un citat al Sf. Simeon al Tesalonicului privind diferențele dintre icoana bizantină, ilustrare transfigurată a realității, şi teatrul religios occidental, marcat de naturalism şi iluzionism, pasaj căruia îi oferă o traducere proprie din limba greacă (p. 47). Deşi o traducere proaspătă nu este inutilă, autorul omite să menționeze că traducerea românească a *Tratatului* Sf. Simeon al Tesalonicului a ajuns, deja, la a treia ediție[1]. V. Bedros se foloseşte de această

[1] Sfântul Simeon Arhiepiscopul Tesalonicului, *Tratat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe, după principii puse de Domnul nostru Iisus Hristos şi urmaşii Săi*[3], ediție îngrijită de Protosinghel Grichentie Natu, vol. I, Editura Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților, Suceava, 2002, p. 51–52.

captatio – a cărei relevanță pentru subiectul articolului rămâne, până la sfârşit, neclară – pentru a deschide o discuție privind limitele mimetice şi caracterul esențial liric al ilustrării textului narativ în arta bizantină (p. 49–50). Analiza se mută asupra rolului prevalent al oralității şi, în mod echivalent, al imaginii în Bizanț, accentuându-se caracterul lor imediat. Liturgica, omiletica şi imnografia sunt discutate în dimensiunea oralității lor şi a faptului că, în percepția publicului, semnificațiile acestora se transferă în înțelegerea imaginilor. Țesătura imaginii încearcă, la rândul ei, să surprindă cât mai multe fațete ale narațiunii rostite, care nu are niciodată un emitent unic. Nu este dată ca exemplu însă nicio operă artistică, ci se menționează doar polimorfa literatură oraculară a ultimului împărat (p. 51), care nu are ilustrări cunoscute în Bizanț!

Autorul face apoi un survol privind gradul de alfabetizare în lumea bizantină, atât cât este el cunoscut, afirmând că cei care predomină sunt cititorii de literatură *lowbrow* (C. Mango) – în care intră cronici, vieți de sfinți, istorisiri despre pustnici, antologii de aforisme şi apoftegme, în general, literatură de extracție monastică. Se vorbeşte detaliat despre lecturile călugărilor în secolele XIV–XV (p. 54–57), despre virtuțile limitate ale lecturii în exercițiile spirituale monahale (Sf. Grigore Sinaitul), despre analfabetismul funcțional şi chiar efectiv al multora dintre monahi. Ne întrebăm dacă nu cumva autorul acordă un rol prea mare literaturii *lowlevel* în cadrul culturii monastice, întrucât citirea Sfinților Părinți şi cunoaşterea pe de rost a imnografiei, a Psaltirii (bogate în tipologii) sau chiar a Scripturii erau cele prevalent valorizate şi practicate în mănăstiri.

Pe parcursul studiului şi în concluzie, se subliniază că imaginea artistică îşi poate avea adesea sursa în oralitate: „'citirea' imaginii, în cultura bizantină şi în cele care au îmbrățişat acest model, este profund legată de natura imediată a reprezentării vizuale, capabilă să condenseze discursuri intersectate, fie ele scrise sau orale, componente egal îndreptățite şi eficace ale unei 'biosfere a tradiției'" (p. 57). Din păcate, autorul nu încearcă să analizeze impactul acestui fond de oralitate asupra imaginii. Articolul ar fi fost mai elocvent dacă trata fie şi un singur caz concret de efect al oralității asupra artei. El ar fi elucidat şi modul de „citire" a imaginii, întrucât, în arta religioasă, între creație şi receptare există o strânsă corespondență, generată de expunerea la un fond comun de cultură devoțională: de pildă, imaginile hristice inspirate de *threnos*-urile imnografice sunt receptate de public prin raportare la aceeaşi imnografie liturgică.

Nu se dezvoltă, de asemenea, în ce fel polimorfismul şi policentrismul oralității se împacă, în creația artistică şi în receptarea acesteia, cu mentalitatea riguroasă a canonului textual şi iconografic, surprinsă excelent de K. Weitzmann, de pildă[2]. Dar poate mai uşor de argumentat decât o comparație între oralitate şi iconografie, ar fi una între oralitate şi stil. Situațiile identificate de Henry Maguire, reputat cercetător deopotrivă al literaturii şi artei bizantine, de influență a figurilor retorice asupra imaginilor – descrierea (*ekphrasis*), antiteza, hiperbola, lamentația (*threnos*)[3] – nu au fost, însă, valorificate în articol.

Lucrarea, întrucât nu tratează exemple, nu are nici o structură cronologică. Ea este marcată de o circularitate care stârneşte confuzie, dorind, sub impresia imuabilității, să surprindă întreaga istorie bizantină a receptării imaginii sub semnul oralității. Or, mecanismele de receptare, ca şi cele de creație, se transformă în cursul epocilor, dacă privim subiectul pe coordonatele ideologice pre-iconoclaste şi post-iconoclaste sau pe cele vizuale, ale naturalismului descriptiv al perioadei timpurii, versus explozia narativității livreşti din epoca paleologă.

Studiul a fost realizat în cadrul unei burse post-doctorale la Academia Română, desfăşurată sub îndrumarea prof. Silviu Angelescu.

Prezența unor autori străini într-un volum omagial are, de regulă, rolul de a onora anvergura internațională a profesorului elogiat. Însă, articolul semnat de Günter Paulus Schiemenz este unul mai degrabă inconsistent. Intenționând să demonstreze faptul că prezenței Psalmilor 148–150 în pridvoarele unor biserici post-bizantine nu îi poate fi dovedită motivația liturgică sau funerară, autorul alege intenționat – nu

[2] „Miniature cycles originated in the Hellenistic period at the same time that Alexandrian scholars made the first ekdosis of great works of literature, epic and dramatic, no longer permitting a minstrel or a chorodidaskalos to make changes at will. The codification of both text and picture cycle, at about the same time, must be considered as an expression of the same mentality which believed in the unchangeability of a truth once it had been clearly defined in word and picture. This attitude, of course, finds its clearest expression in connection with Holy Scripture"; Kurt Weitzmann, *Narration in Early Christendom*, în *American Journal of Archaeology*, Vol. 61, No. 1 (Jan., 1957), p. 91.

[3] Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, 1981, p. 3 *et pass.*

este clar de ce – un exemplu dintr-o cu totul altă arie culturală, temporală şi confesională, pentru o comparaţie: psaltirea gotică ilustrată Clm 835 (Biblioteca Bavareză de Stat din München), datată cca 1200. Numai cei trei psalmi de laudă apar ilustraţi în manuscris, miniaturile formând un grup la sfârşitul cărţii Psalmilor. Autorul menţionează, eronat, „mai multe scene din viaţa lui Iisus" precedând miniaturile celor trei psalmi finali (p. 41, 46). Aceste scene nu există în manuscris; ilustraţiile psalmului 148 încep imediat după încheierea textului psalmului 150[4]. Ele sunt urmate de reprezentarea regelui David şi de scene din viaţa sa, aranjament pe care autorul îl găseşte „complet enigmatic" (p. 46). Noi nu considerăm acest lucru relevant în vreun fel, întrucât ornarea psaltirii cu o imagine a regelui David era comună tuturor psaltirilor ilustrate, iar un ciclu al vieţii sale nu este curios în acest context, mai ales că menţionatul manuscris conţine mai multe cicluri narative veterotestamentare, intercalate între psalmi (v. p. 41).

Marea parte a articolului o constituie descrierea manuscrisului englez (p. 41–46), în care se subliniază existenţa unor echivalenţe compoziţionale dintre ilustraţiile gotice şi cele postbizantine, fără a se explica dacă aceste aparente corespondenţe au vreo relevanţă – psaltirile ilustrate au o lungă istorie în arta creştină –, pentru ca, în final, să se concluzioneze că apariţia grupului psalmilor 148–150 ilustrat într-o psaltire gotică de uz devoţional privat, nu liturgic, ar demonstra faptul că prezenţa aceloraşi psalmi în pridvoarele bisericilor postbizantine nu poate avea o motivaţie liturgică (p. 46). Lăsând la o parte faptul că argumentul nu funcţionează, adăugăm că ilustrarea grupului psalmilor de laudă în iconografia bisericilor ortodoxe ar fi putut fi inspirată iniţial de decupajul conceput pentru lecturile utreniei, dar să nu-şi fi păstrat neapărat o semnificaţie liturgică, ci sensurile să fi fost relaţionate de contextele tematice sau de locul în care apare reprezentarea. Autorul nu oferă, de fapt, nicio ipoteză în legătură cu prezenţa psalmilor de laudă în picturile murale ortodoxe, ci se limitează la a arăta că semnificaţia lor liturgică nu poate fi demonstrată inductiv (p. 46). Sugerăm că o pistă care ar fi putut fi abordată ar fi fost cea a prezenţei temei Maiestas Domini şi a Laudelor în contextul intrărilor în biserică şi narthex. Semnalăm, în final, şi o scăpare în redactarea bibliografiei: de două ori apare *Opologion* (sic) în loc de *Orologion* (p. 39, n. 1 şi 2).

Mult mai compact şi mai coerent este grupajul de articole privind arta veche românească, împărţit în trei secţiuni care corespund Transilvaniei, Moldovei şi Ţării Româneşti.

Excelentul articol al Oanei Iacubovschi, *Note pe marginea inscripţiei Pantocratorului în cupola bisericii Sfântul Gheorghe din Suceava*, relevă complexa ţesătură de relaţii dintre pictura rareşiană şi cea târziu-bizantină. El constituie o parte din lucrarea de doctorat a autoarei, realizată sub indrumarea prof. Corina Popa. Articolul este bogat exemplificat şi are meritul, dincolo de traducerile şi identificările oferite pentru inscripţiile greceşti cercetate, de a propune posibile motivaţii teologice, prin subtile paralele la lecturile liturgice, asupra prezenţei temei Pantocratorului Judecător în turlă şi a multiplelor referinţe veterotestamentare din inscripţiile şi imaginile analizate. Prezenţa nimburilor unghiulare şi a tetramorfului, purtătoare de trimiteri soteriologice, în reprezentările moldoveneşti ale Pantocratorului, este pusă convingător în legătură cu pictura târziu-bizantină şi cu arealul Ohridei (p. 108–112). Elaborata analiză întăreşte ideea, formulată anterior de Suzy Dufrenne, privind prezenţa sintetică a etapelor revelaţiei hristice în iconografia turlelor târziu-bizantine şi post-bizantine.

Marina-Ileana Sabados, Ioana Iancovescu şi Ruxandra Lambru au contribuit la volum cu cercetări prezentate în sesiunea de comunicări organizată de Secţia de Artă Medievală a Institutului de Istoria Artei, în decembrie 2012. Întrucât doar M. Sabados, editor al volumului, menţionează acest fapt în legătură cu studiul său, *Decoraţia pictată a analoghioanelor moldoveneşti din secolul al XVI-lea*, pe celelalte le semnalăm noi[5].

Articolul Ioanei Iancovescu, *Pictura proscomidiarului bisericii domneşti din Târgovişte* propune, ca ipoteză, o posibilă influenţă a *Istoriei ecleziastice* a Sf. Gherman al Constantinopolului – respectiv a pasajului privind Biserica, „mai preaslăvită decât Cortul Mărturiei lui Moise, preînchipuită în patriarhi, aşezată pe temelii în apostoli (...), mai înainte vestită în profeţi, preaîmpodobită în ierarhi, desăvârşită în

[4] Vezi f. 145ᵛ - f. 146ʳ, la http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012920/images/index.html (28 feb. 2017).

[5] Ioana Iancovescu, *Pictura proscomidiarului bisericii domneşti din Târgovişte*, în Sesiunea anuală a secţiei de artă medievală a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" *Date noi în cercetarea artei medievale din România*, ediţia a IX-a, 12–13 dec. 2012 (rezumat în *RRHA-BA*, 2013); R. Lambru, *Elemente lexicale arhaice în inscripţiile din pridvorul bolniţei de la Hurezi*, *ibidem*; *eadem, Regionalisme şi arhaisme în textele din pridvorul bolniţei de la Hurezi,* în Conferinţa internaţională *Studiile slave în context european,* Facultatea de Limbi Străine, Universitatea din Bucureşti, 7–8 octombrie 2011.

martiri...” – asupra sintaxei iconografice din amintitul ansamblu de pictură brâncovenească. Totuşi, autoarea menţine până la sfârşit rezerva, generată de lipsa de informaţii privind circulaţia acestui text în Ţările Române şi de originea esenţial scripturală a motivelor acestuia, că „strânsa asemănare dintre textul patristic şi pictura de la 1698 poate fi şi numai o dovadă a ortodoxiei gândirii tradiţionale a iconografului” (p. 154). În privinţa celui din urmă aspect, menţionăm că epistola paulină către Efeseni conţine o referire pe care autoarea nu o pomeneşte, citită în Duminica de după Botezul Domnului, cea dedicată începutului propovăduirii hristice (Efes. 4: 7-13). Ea se referă la zidirea „trupului” lui Hristos, Biserica, prin lucrarea diverselor categorii de sfinţi: „Şi El a dat pe unii apostoli, pe alţii prooroci, pe alţii evanghelişti, pe alţii păstori şi învăţători, spre desăvârşirea sfinţilor, la lucrul slujirii, la zidirea trupului lui Hristos” (Efes. 4: 11-12). În proscomidiar apar afrontate două figuri veterotestamentare, Şarpele de aramă (cf. Efes. 4: 8-9) şi Ducerea chivotului, precum şi două imagini alegorice neotestamentare, Pilda lucrătorilor ucigaşi şi „Zidirea casei” (cf. Efes. 4: 11-12, un *hapax* iconografic). În ultima compoziţie, Hristos Arhiereu primeşte de la sfinţi cărămizile trupului Său (Biserica), stând pe o piatră unghiulară, care face aluzie la textul scriptural (cf. Efes. 2: 20). La Biserica neotestamentară face în mod expres trimitere şi scena Ducerii chivotului de către preoţi, care apare desenat ca o biserică şi nu ca tradiţionala raclă, din scenă lipsind regele David şi alte elemente care particularizau naraţiunea veterotestamentară. Completăm şi că scenele din proscomidiar par a fi puse în relaţie atât între ele, cât şi cu cele de pe peretele său exterior, din naos, unde prezenţa Botezului (cf. Efes. 4: 7-13) şi a Nunţii din Cana – prima minune hristică şi figură a Euharistiei, contrapusă în transparenţă scenei Şarpelui de aramă de pe reversul peretelui, din proscomidiar –, enunţă tainele pe care este fondată Biserica.

Constanţa Costea, în articolul său *Intercesiune la Mandylion*, analizează iconografia naosului recent restaurat de la Arbore, pentru ca în final să semnaleze un *hapax*, scena Intercesiunii la Mandylion de la baza turlei, pe care o citeşte ca pe o cheie de boltă cu trimiteri eshatologice a iconografiei, marcată de „o dimensiune antropologică”, a întregului spaţiu al naosului (p. 128–129). Având tot Arbore ca punct de plecare pentru studiul său, Tereza Sinigalia semnalează prezenţa unui ciclu al Fiului risipitor în lunetele calotei pronaosului de la mănăstirea Văratec (post 1842, repictare 1882), inspirat de gravuri şi opere occidentale (Rembrandt, Dürer), dar lasă pentru viitor o analiză a sa mai amănunţită şi o investigare a contextului reapariţiei ciclului în această epocă târzie.

Arheologul Daniela Marcu Istrate, în *Contribuţii la istoria bisericii evanghelice Sfântul Martin din Braşov*, valorificând o serie de investigaţii recente ale sitului, prilejuite de un proiect de restaurare pe care l-a coordonat, concluzionează că, întrucât în jurul locaşului nu s-a dezvoltat un cimitir, ca în cazul bisericilor parohiale, „capela a fost dedicată de la început unei comunităţi restrânse, o curte seniorială sau un mic aşezământ mănăstiresc” (p. 70). Sugerăm că cea de-a doua variantă ar fi mai plauzibilă, având în vedere dania anuală oferită de Sigismund de Luxemburg pentru slujbe în această capelă (v. p. 66). Autoarea nu formulează clar o anumită ipoteză de datare a bisericii, dar menţionează vestigiile arheologice găsite, care se opresc foarte aproape de anul primei ei atestări, 1395 (p. 66)[6], lăsându-l pe cititor să tragă concluzia că sunt contrazise opiniile anterioare privind datarea monumentului în secolul al XIII-lea (Virgil Vătăşianu, Hermann Fabini).

Tot de arhitectura cetăţii braşovene se ocupă şi articolul semnat de Adriana şi Aurelian Stroe, care oferă o analiză arhitectonică şi o documentare istorică a celor patru case parohiale din zona Pieţei Sfatului: cea evanghelică (sf. sec. XIV, 1776), cea catolică (1760, 1820) şi două ortodoxe (Sf. Treime, 1786–1787 şi Adormirea Maicii Domnului, 1895).

O serie de studii din volum sunt semnate de foşti studenţi masteranzi şi doctoranzi: Mihnea Mihail, Cristina Cojocaru, Graţiela Grigoriu, Ada Hajdu, Ioana Măgureanu.

Mihnea Mihail este autorul articolului *Fecioara protectoare în contextul Judecăţii de Apoi*, o lucrare care survolează sursele textuale şi semnificaţiile devoţionale ale acestei teme rare, găsită în câteva cazuri din secolul al XIV-lea în Transilvania. Este propusă o citire a imaginii Fecioarei protectoare transilvănene ca simbol al Purgatoriului, tema fiind pusă în echivalenţă cu cea Sânului lui Avraam (p. 77). Analizând spaţiul central-european, autorul nu găseşte un corespondent al acestei construcţii iconografice, motiv pentru care sugerează că ea este o inovaţie transilvăneană (p. 85). Însă este complet pierdut din vedere faptul că picturile

[6] Vezi mai multe detalii, la Daniela Marcu Istrate (ed.), *Biserica evanghelică „Sf. Martin” din Braşov. Arheologie, arhitectură, restaurare. Catalog de expoziţie*, Muzeul Civilizaţiei Urbane a Braşovului, 2012, p. 18, 22, 30.

celor trei cazuri analizate, Ghelința, Mugeni şi Chilieni, au trăsături de ambianță nord-italiană. Arealul în care ar fi trebuit căutată o eventuală sursă iconografică include, aşadar, Italia. Astfel, autorul ar fi putut descoperi, de pildă, că în sala capitulară a mănăstirii Sf. Maria *inter angelos* din Spoleto a existat, până în perioada interbelică, o Judecată de Apoi care includea, în zona cetelor drepților, o amplă reprezentare a Fecioarei Intercesoare, frescă databilă către sfârşitul secolului al XIII-lea şi atribuită unui anonim umbrian, maestrul din Spoleto, supranumit şi *maestro delle Palazze*[7].

Dacă originea temei Fecioarei Protectoare în Judecata de Apoi rezidă într-o influență bizantină (autorul respinge această ipoteză în ce priveşte cazul transilvănean, la p. 81–82 şi 85–86), sau, dimpotrivă, în emergența doctrinei Purgatoriului, acest lucru rămâne de demonstrat, însă sursa acestei construcții iconografice pentru pictura din Transilvania credem că ar putea fi căutată cu mai mult succes pe traseul influențelor italiene.

Cristina Cojocaru prezintă, în introducerea lucrării *Iconografia pronaosului în bisericile de secol al XVIII-lea din zona Bucureşti-Ilfov*, o teză pe care o considerăm excesivă, aceea că Maicii Domnului i se dedică iconografia pronaosului încă din veacul al XIV-lea (p. 161). Această dedicație este una târzie, cu toate că tematica Întrupării devine din secolul al XIV-lea o componentă stabilă a programului de narthex. Chestiunea punerii pronaosului prevalent sub semnul lui Hristos în perioada medievală a fost analizată de Ioana Iancovescu într-un articol pe care C. Cojocaru nu l-a utilizat în studiul său[8]. Şi în secolul al XVII-lea, pronaosul încă îl are în calote pe Hristos (Arnota, Plătăreşti, Băjeşti, Topolnița, Lespezi). Articolul Cristinei Cojocaru are meritul de a prezenta o multitudine de teme din pictura puțin cercetată a secolului al XVIII-lea din 20 de biserici din arealul bucureştean, propunând identificări şi interpretări pentru mai multe scene dificile. Unele teme sunt, însă, în mod eronat considerate a fi introduse târziu în pictura din Țara Românească: Izvorul Vieții, Sf. Sisoe şi Pilda inorogului apar la Tismana (1564) şi sunt recurente în cursul secolului al XVII-lea; de altfel, autoarea indică greşit exemplul de la Băjeşti (1669) ca aparținând epocii postbrâncoveneşti (p. 178).

Grațiela Grigoriu oferă un substanțial studiu prosopografic al neamului lui Ioan Urşanu, vătaful plaiului Hurezilor, desfăşurat în tabloul votiv al bisericii din Urşani, ctitoria acestuia. Este analizat în detaliu şi programul iconografic al picturilor bisericii, datate în 1805 şi considerate de autoare ca „reprezentative pentru arta postbrâncovenească, fiind o reflectare a mentalității societății româneşti aflate în pragul modernității" (p. 193).

Ada Hajdu semnează o solidă documentare a dezvoltării urbanistice şi arhitectonice a stațiunii Băile Herculane în secolul al XIX-lea, parte din teza sa de doctorat coordonată de prof. Corina Popa. Tot din aria artei româneşti din secolul al XIX-lea face parte şi subiectul lucrării Ioanei Beldiman, care prezintă contextul probei capului de expresie susținute de Nicolae Grigorescu la École des Beaux-Arts în 21 martie 1863. Autoarea identifică această piesă, existentă la Muzeul Național de Artă din Bucureşti sub numele de „Italianca", şi reconstituie istoria sa în colecțiile româneşti.

În încheiere, două studii semnate de Carmen Popescu şi Christoph Machat survolează ideologii legate de cercetarea patrimoniului folcloric, respectiv de arhitectură din România.

Volumul este completat de evocări colegiale şi de note biobibliografice.

Culegerea conține mai multe contribuții valoroase, alternate de unele lucrări carente în rigurozitate şi soliditate a tezelor. Ea cuprinde studii notabile de artă românească veche şi modernă (secolul XIX), dar şi o traducere de text foarte utilă istoricilor bizantinologi din România, semnată de regretatul profesor N.-Ş. Tanaşoca. Include, de asemenea, un studiu privind relația dintre dezvoltarea ştiințifică şi teoria artistică din Italia secolului al XVII-lea (Ioana Măgureanu), care apare, însă, ca rupt de contextul general al volumului. Cei interesați vor repera destul de dificil aceste articole, aparținând unor arii atât de diferite.

Elisabeta Negrău

[7] Fresca a fost decapată în 1921 şi vândută de proprietari colecționarului Raymond Pitcairn din Bryn Athyn, Pennsylvania; Filippo Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 vol., Milano, 1989, vol. I, p. 164. Imagini de arhivă ale Judecății de Apoi înainte şi după decapare se pot consulta în fototeca Fundației Federico Zeri a Universității din Bologna, la https://tinyurl.com/jofutp9 (1 mart. 2017)

[8] I. Iancovescu, *Decorul turlei pronaosului*, în *Ars Transsilvaniae*, VIII–IX (1998–1999), p. 165–174. Discuția a fost reluată, cu aplicare pe cazul Tismanei, la *eadem*, *Restitutio imaginis. Les inscriptions des prophètes à Tismana*, în *RRHA-BA*, t. LI (2014), p. 117–128, în special p. 124.

Pădurea spânzuraților, oglindă a Marelui Război: 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2017, 278 p., cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu

În 2015 – la un veac de la Primul Război Mondial şi la jumătate de veac de când *Pădurea spânzuraților*, adaptarea cinematografică a regizorului Liviu Ciulei (secundat de scriitorul-scenarist Titus Popovici) după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, a intrat triumfal, primind premiul pentru regie, în palmaresul Festivalului de Film de la Cannes –, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române a organizat, în colaborare cu Uniunea Cineaştilor din România (UCIN) şi Arhiva Națională de Filme (ANF), o sesiune de comunicări ştiințifice ce dă şi titlul volumului colectiv supus analizei noastre. Cartea de față, apărută cu sprijinul celor trei instituții menționate anterior, adună între coperțile sale versiunile extinse ale celor mai multe dintre expunerile rostite, în octombrie 2015, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu" al Bibliotecii Academiei Române. Cei 16 autori, printre care am fost onorați să ne numărăm, sunt – după cum remarcă, în *Precuvântarea* sa, coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu, totodată director al Institutului de Istoria Artei – „cercetători cu diverse specialități precum istorie, istoria cinematografului, a artei şi a literaturii" (p. 23).

Viața cotidiană în Bucureşti în anii neutralității, contribuția Danielei Buşă (Institutul de Istorie „Nicolae Iorga" al Academiei Române), reprezintă un debut fast, pus sub semnul documentării minuțioase şi sintetizării iscusite, pentru un volum ce îşi propune să studieze nu doar o veritabilă capodoperă a artei cinematografice autohtone, ci şi epoca reprezentată (anii 1910) sau cea a reprezentării (anii 1960). Variatele surse invocate de autoare îi servesc la reliefarea caracteristicilor perioadei de neutralitate, de peste doi ani (iunie 1914 – august 1916), din istoria României moderne. Pentru locuitorii Capitalei, intervalul amintit a accentuat privațiunile, iar intrarea în conflagrația mondială „avea să schimbe şi mentalitățile, contribuind la prăbuşirea unei lumi şi la naşterea alteia în care mulți dintre exponenții vechii generații nu-şi mai găseau locul" (p. 33). Horia Vladimir Şerbănescu (Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I") examinează amănunțit *Românii din armata austro-ungară în timpul Primului Război Mondial*, pornind de la alcătuirea şi specificul forțelor armate ale monarhiei habsburgice şi ajungând la pierderile românilor din Transilvania, Banat, Crişana, Maramureş şi Bucovina ce au luptat pentru imperiul bicefal. După cum notează autorul – care-l citează, printre alții, pe statisticianul şi demograful austriac Wilhelm Winkler –, ținând cont de raportul morților pe front la mia de locuitori, românii s-au aflat pe locul al patrulea, printre naționalitățile componente ale oştirii austro-ungare implicate în conflict, după germani, sloveni şi maghiari, dar înaintea slovacilor sau cehilor. Textul este completat cu o anexă prezentând *Unitățile armatei austro-ungare cu componență românească, în anul 1914*.

Un alt istoric, Claudiu-Lucian Topor (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi), semnează *Cuvinte încrucişate. Propaganda germană în România (1914–1916)*, prin care dovedeşte că un studiu ştiințific poate fi şi o lectură captivantă. Exemplele şi referințele sale vin atât din literatură („dirigintele" Kantorek, personaj în cel mai popular roman al lui Erich Maria Remarque, *Nimic nou pe frontul de Vest*, transpus pe marele ecran, în regia lui Lewis Milestone, în 1930, adică în anul imediat următor primei ediții a cărții), cât şi din specialişti în domeniul propagandei (de la profesorul britanic, de origine americană, David Welch la românul Călin Hentea). Mecanismele, subiectele şi efectele propagandei germane în România anilor neutralității sunt expuse erudit şi elocvent de către cercetătorul specializat în relațiile dintre cele două popoare la începutul secolului trecut. Raluca Tomi (Institutul de Istorie al Academiei Române) contribuie la volumul colectiv cu textul intitulat detaliat *Experiența frontului românesc oglindită în relatările de călătorie şi creațiile artistice ale unor militari francezi*. Scriitorii asupra cărora se concentrează autoarea sunt aviatorii memorialişti Paul Bléry (*En mission en Roumanie, anecdotes de guerre et croquis de mœurs roumano-russes*) şi René Chambe (*Route sans horizon. Les eaux sanglantes du beau Danube bleu* şi romanul autobiografic *Sous le casque de cuir – Spre amintire*, ecranizat de către Albert de Courville), ambii membri ai Misiunii Militare Franceze conduse de generalul Henri Mathias Berthelot, precum şi soldatul Septime Gorceix, care a editat împreună cu Nicolae Iorga o *Istorie a literaturii române de la origini până în secolul XX* (de fapt, o antologie în franceză) şi a întreținut o corespondență vie cu savantul român menționat (cinci epistole ale francezului, datând din 1937, sunt citate în anexe). Reprezentant al aceluiaşi Institut de Istorie al Academiei Române, Bogdan Popa semnează *Trădare şi onoare. Realitate şi ficțiune pe frontul românesc în Primul Război Mondial*, în care relaționează biografia generalului de cavalerie Alexandru Socec şi cea a

sublocotenentului Emil Rebreanu, fratele scriitorului Liviu Rebreanu şi, totodată, prototipul lui Apostol Bologa, personajul principal al romanului *Pădurea spânzuraţilor*. Asocierea este motivată prin faptul că „Alexandru Socec însuşi a fost protagonistul celui mai răsunător proces pentru un caz de dezertare, judecat chiar în cursul anului 1917” (p. 93). Este acelaşi an în care Emil Rebreanu a fost judecat, condamnat la moarte şi executat prin spânzurătoare, pentru dezertare şi spionaj. Generalul, în schimb, deşi găsit vinovat de Tribunalul Militar pentru că şi-ar fi abandonat postul de comandă în timpul luptelor purtate pentru apărarea Bucureştiului, a reuşit să se reabiliteze ulterior; mai mult, în 1918, el a fost decorat, prin înalt decret regal, cu „Crucea Comemorativă a războiului 1916–1917”.

Manuela Cernat (Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale” şi Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) este primul autor inclus în volum care abordează istoria cinematografului românesc, în studiul *Primul Război Mondial în filmul românesc*. Criticul şi istoricul de cinema, impus cu volumul de referinţă *Filmul şi armele*[9], panoramează producţiile cinematografice autohtone despre Marele Război, dintre care multe pierdute, începând cu cele realizate de Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei Române (înfiinţat în noiembrie 1916 şi devenit operaţional în luna ianuarie a anului următor). Autoarea insistă asupra filmelor realizate până la cea de-a doua conflagraţie mondială, observând: „Din 1945 încoace, sub incidenţa imperativelor politice – exercitate brutal în regimul comunist, mai mult sau mai puţin ocult astăzi – mentalului colectiv al naţiunii i-au fost induse informaţii violent demolatoare” (p. 108). Totuşi, unele dintre filmele perioadei comuniste (nu doar *Pădurea spânzuraţilor*, ci şi *Viaţa nu iartă* de Iulian Mihu şi Manole Marcus, *Prin cenuşa imperiului* de Andrei Blaier sau *Întunecare* de Alexandru Tatos) ar fi meritat, suntem convinşi, mai multă atenţie. Cunoaştem, însă, tentaţia specifică istoricului de cinema de a privilegia perioada veche a istoriei filmului românesc, în detrimentul celei mai recente. Accentele confesive şi pamfletare potenţează latura subiectivă a textului, care tinde adesea să se elibereze din încorsetarea unui studiu ştiinţific.

Cum îi stă bine unui volum colectiv, cartea de faţă prezintă şi o componentă de *entertainment*, de care este responsabil coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu. Acesta contribuie cu lucrarea *Divertisment la vreme de război: spectacole cinematografice în Bucureştii ocupaţi (1916–1918)*, rod al unei cercetări laborioase a presei epocii. Studiul oferă informaţii preţioase nu doar despre repertoriul cinematografelor bucureştene din acei ani, ci şi despre maniera în care erau prezentate şi receptate filmele presonore. Anexele, excelent alese, propun o poezie corosivă din trei catrene, „La cinematograf”, apărută în publicaţia satirică *Mojicul*, un interviu din periodicul *Scena* cu o „graţioasă şi simpatică stea cinematografică” (după cum o etichetează reporterul pe actriţa berlineză Wanda Treumann), precum şi două articole nesemnate, apărute tot în *Scena*, unul despre „Comedia în arta cinematografică” şi celălalt despre „Filmele Româneşti de război”; în acest din urmă material, după cum notează Adrian-Silvan Ionescu, „era salutată contribuţia unuia dintre talentaţii operatori militari, Constantin Ivanovici, activ pe frontul românesc în cadrul Serviciului Foto-cinematografic al Armatei şi autor al mai multor pelicule difuzate pe ecranele ieşene” (p. 127).

Celelalte nouă texte ale volumului au în prim-plan filmul *Pădurea spânzuraţilor*, al treilea – şi, din nefericire, ultimul – lungmetraj de cinema al regizorului Liviu Ciulei. Colonelul în rezervă Viorel Domenico – autor, printre altele, al cărţilor meritorii *Scutul de celuloid*[10] şi *Istoria secretă a filmului românesc*[11] – este prezent aici cu „Anul 1926. Scenariul *Pădurea spânzuraţilor* – o investiţie pentru viitor”, în care urmăreşte geneza şi evoluţia proiectului de ecranizare a romanului lui Liviu Rebreanu. Scenariul regizoral al lui Liviu Ciulei (sprijinit, suntem datori să subliniem din nou, de cel literar al lui Titus Popovici) este comparat de către Viorel Domenico cu cel al ofiţerului Alex. Dumitrescu, care, în lucrarea sa de pionierat din 1926, *Arta şi tehnica cinematografică*, publică – în completarea articolului său „Scenariul în cinematografie”, apărut anterior în revista *Cinema* – un fragment din scenariul propriu după romanul rebrenian. Criticul Elena Dulgheru semnează eseul retoric-simbolic-impresionist *Pădurea spânzuraţilor: profetismul sau secretul fascinaţiei filmului*, care se încheie, concluziv, astfel: „Importanţa tot mai mare pe care o capătă *Pădurea spânzuraţilor* în istoria filmului românesc rezidă, aşadar, nu doar în calitatea artistică intrinsecă a filmului, ci şi în angajamentele sale morale şi patriotice – pe cât de discrete, pe atât de eficiente –, consacrate, la rândul lor, de sacrificiul autorului” (p. 161).

---

[9] Semnat Manuela Gheorghiu-Cernat şi subintitulat „Tema păcii şi a războiului în filmul european”: ediţia I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976; ediţia a II-a revizuită, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983.

[10] Ed. Militară, Bucureşti, 1991.

[11] Ed. Militară, Bucureşti, 1996.

Criticul şi scriitorul Angelo Mitchievici (Universitatea „Ovidius” din Constanța) aduce o contribuție importantă la perspectivele şi interpretările strânse în cartea de față cu *Mitteleuropa – o perspectivă cinematografică: de la Liviu Rebreanu la Titus Popovici şi Liviu Ciulei*. Segmentat în trei părți („Burghezul şi ofițerul: ethosul imperial”, „Scenariul: eliziuni şi adaosuri” şi „Filmul: orizonturi crepusculare”), textul se impune prin profunzimea analizei psihologice şi sociale, îmbinată cu o bună cunoaştere a cadrului istoric şi politic, observații pertinente şi teoretizări inedite. La finalul lecturii, putem conchide, alături de Angelo Mitchievici, că „asupra filmului nu trenează umbra contextului totalitar, [este] un film care respiră normal cu plămânii unui roman excepțional, care revizitează o pagină de istorie românească asumând o mare parte dintre subiectivitățile, relativizările şi spiritul nuanței pe care le vehiculează romancierul” (p. 189). Volumul câştigă mult din punct de vedere teoretic şi grație contribuției lui Dominique Nasta (Université Libre de Bruxelles), autoarea unei cărți fundamentale, în engleză, despre istoria filmului românesc[12]. În *Pădurea spânzuraților şi maturizarea modernistă a filmului românesc*, profesoara originară din România utilizează deschideri filmologice fertile (de la Gilles Deleuze şi András Bálint Kovács la Michel Chion şi Daniel Frampton) pentru a revitaliza analiza filmului lui Liviu Ciulei, pe care îl încadrează convingător în cinematograful modernist european.

Criticul Dinu-Ioan Nicula îndreaptă reflectorul către interpreți în Filmul *Pădurea spânzuraților – placa turnantă a unor destine actoriceşti*. Aflăm, de pildă, că producția a început avându-l în rolul lui Apostol Bologa pe Şerban Cantacuzino (cel care avea să fie înlocuit, după trei săptămâni de filmări, cu Victor Rebengiuc), dar înaintea acestuia mai existase şi surprinzătoarea variantă Iurie Darie. În „Filmul arhetipal – *Pădurea spânzuraților* la intersecția expresionismului şi neoromantismului”, Ana-Maria Plămădeală (Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiințe a Moldovei) afirmă că în paginile cărții inspiratoare şi, chiar mai puternic, pe ecran „se edifică o temă semnificativă mai ales pentru spațiul est-european – dizlocarea eroului romantic de factură intelectuală în haosul apocaliptic al istoriei secolului 20” (p. 203). Post-scriptum-ul autobiografic amplifică emoția ce străbate întregul text al cercetătoarei de peste Prut.

Ultimii doi autori din volum sunt doi reputați critici şi istorici de cinema. Bujor T. Rîpeanu, cercetător cu o activitate lexicografică impresionantă, desfăşurată de-a lungul a cinci decenii[13], semnează textul *Pădurea spânzuraților, varianta «misterioasă», antecedentele şi postfața unei «întâmplări ciudate»*. Varianta „misterioasă” la care face referire istoricul este o versiune mutilată a filmului, obținută în jurul anului 1971, în vederea distribuției pe piața internațională, prin ciuntirea negativului lung al filmului (fără aprobarea lui Liviu Ciulei, conform declarației acestuia). Iar „întâmplarea ciudată” este faptul că în 2007, atunci când *Pădurea spânzuraților* – despre care se anunțase că urma să fie restaurat, alături de alte capodopere ale cinematografului mondial, de recent înființata World Cinema Foundation, a lui Martin Scorsese – a revenit, după 42 de ani, la Festivalul de la Cannes, în cadrul programului „Cannes Classics”, pe Croazetă a fost proiectată (din nou, fără acordul regizorului) versiunea scurtă a filmului. Cea din urmă contribuție la volumul colectiv este cea a coordonatorului Marian Țuțui, cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române şi profesor la Universitatea Hyperion. Autorul unei alte lucrări de referință, *Orient Express. Filmul românesc şi filmul balcanic*[14], Marian Țuțui este prezent în cartea recenzată aici cu studiul comparativ *Două oglinzi ale Primului Război Mondial: «Pădurea spânzuraților» şi «Hoțul de piersici»*. Al doilea titlu menționat este al probabil celui mai cunoscut film bulgăresc din toate timpurile (*Kradețăt na praskovi* în original), ecranizarea regizorului Vălo Radev după nuvela omonimă a lui Emilian Stanev, apărută în 1948. Selecționat în competiția Festivalului de la Veneția în 1964, *Hoțul de piersici* are şi el în centru o poveste de dragoste plasată într-un mediu internațional (la Vălo Radev este vorba de un lagăr de prizonieri), pe fundalul Primului Război Mondial (cum este cea dintre Apostol şi Ilona, de la Liviu Rebreanu, Titus Popovici şi Liviu Ciulei). Marian Țuțui observă: „Este interesant că există multe asemănări însă nu putem suspecta cumva că Liviu Ciulei s-a inspirat din filmul lui Vălo Radev deşi acesta a fost realizat cu un an înainte. Ciulei avea deja filmul în lucru atunci când *Hoțul de piersici* a apărut pe ecrane. Putem conchide că ecranizările au constituit o etapă necesară ambelor cinematografii, deopotrivă în evoluția acestora, cât şi în depăşirea obstacolelor ideologice în timpul comunismului” (p. 217).

[12] *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Wallflower Press – Columbia University Press, New York, 2013.

[13] Cel mai recent produs al acestei activități este al treilea volum din seria *Filmat în România*, „Repertoriul filmelor de ficțiune 2010–2014”, realizat în colaborare cu Dinu-Ioan Nicula (Ed. Meronia, Bucureşti, 2017).

[14] Apărut în 2008 la Ed. Noi Media Print, volumul a fost tradus în engleză de autor şi publicat la aceeaşi editură în 2011.

Volumul mai include fişa tehnică a filmului lui Liviu Ciulei, precum şi prezentări ale celor doi coordonatori, fotografiaţi în uniforme militare, şi ale tuturor celorlalţi 14 autori prezenţi cu texte. O apariţie editorială de excepţie, în condiţii grafice ireproşabile, cartea este bogat ilustrată cu imagini din colecţia ANF (în primul rând fotograme din film şi fotografii de la filmare), dar şi din diverse colecţii particulare. Astfel, un volum însemnat, dedicat unui roman şi unui film în egală măsură remarcabile, dar şi unui moment fundamental al istoriei naţionale şi internaţionale şi reprezentărilor artistice ale acestuia, devine un obiect bibliofil demn să stea pe primul raft al oricărei biblioteci.

Mihai Fulger

Un ardelean în Marele Război/Ein Siebenbürger im Großen Krieg/A Transylvanian in the Great War: Albert Porkoláb (1880–1920), Ion Cârja, Dan-Lucian Vaida, Loránd L. Mádly, Dan Prahase (Editori/Hrsg./Edited by), Cluj-Napoca, Editura Argonaut & Mega, 2016, 246 p.

Subiectul volumului pe care îl comentăm aici este Primul Război Mondial văzut prin colecţia de fotografii şi cărţi poştale ale unui ofiţer de carieră din Transilvania, aflat mai întâi în serviciul armatei austro-ungare, apoi a celei române. Conflagraţia a inspirat încă de la sfârşitul ei numeroase analize, interpretări, explicaţii. Cercetători diferiţi ca stil, formaţie şi anvergură au încercat să-l reconstituie, căutând să-i desluşească cauzele, să-i explice importanţa, să-i evoce victimele. Din acest punct de vedere, demersul editorilor Ion Cârja, Dan-Lucian Vaida, Loránd L. Mádly, Dan Prahase este inedit. Pentru că avem aici, pentru prima oară restituite, nu numai epistolele unui ofiţer ardelean participant la Primul Război Mondial cu familia şi prietenii, ci şi fotografiile de pe front ale acestuia, fotografii ce surprind oameni, locuri, activităţi şi momente specifice războiului. O asemenea ediţie, excelentă în toate, apare rar şi devine pe dată o sursă documentară de neevitat pentru elaborările legate de „Marele Război”.

Autorul documentelor şi personajul central al volumului, Albert Porkoláb era, ne spun editorii în „consideraţiile introductive” ale volumului, la sfârşitul războiului, în noiembrie 1918, un tânăr de treizeci şi opt de ani. Se născuse „într-un ceas bun”, deoarece din cei patru copii ai lui Carol şi Luiza Porkoláb, romano-catolici din Năsăud, a fost singurul supravieţuitor. Studiile primare şi gimnaziale le-a urmat la şcoala românească din Năsăud, chiar în localitatea unde la 19 mai 1880 a tras în piept prima gură de aer, apoi, hotărât să devină ofiţer, pleacă la Budapesta şi se înscrie la Şcoala de cadeţi de infanterie. La capătul celor patru ani de studiu şi instrucţie, în 1899, este numit „adjunct de ofiţer de cadeţi în Regimentul de infanterie K.u.K. nr. 63 din Bistriţa”. Caracterul ordonat şi abilităţile militare aveau să fie remarcate de superiori. Avansările în grad vin treptat: în 1900 era locotenent, în 1906 locotenent major, în 1916 căpitan, în 1918 maior.

Tot din „Consideraţii introductive” aflăm că Albert Porkoláb a participat cu divizia 35, din care făcea parte regimentul său, la luptele din Galiţia şi Polonia rusească, ajungând până la Brest-Litovsk şi Galiţia Orientală. La un moment dat, autorităţile austro-ungare decid strămutarea diviziei de pe frontul din răsărit pe frontul italian. Retragerea a fost motivată, între altele, de pierderea încrederii în loialitatea soldaţilor români din regimentele austro-ungare. Sfârşitul războiului avea să-l găsească pe frontul de vest. Acasă, la Bistriţa, s-a întors la 6 decembrie 1918.

După dispariţia Imperiului austro-ungar, cariera ofiţerului Albert Porkoláb continuă în armata română. La 21 mai 1919 este integrat în armata României cu gradul pe care îl avea, cel de maior. Cu „transferul de loialitate” nu au fost probleme. Se poate să fi contat contextul multicultural în care s-a format, etnia părinţilor (germană) şi – de ce nu? – faptul că vorbea fluent limba română (maghiară ştia „atât cât era necesar pentru necesităţile serviciului”). La 17 iulie 1919 a fost avansat locotenent-colonel. Acesta a fost ultimul grad dobândit. Condiţiile războiului i-au afectat starea de sănătate iremediabil. Moare la 18 februarie 1920 la Cluj. Nu a fost căsătorit, deşi un episod luminos al vieţii lui a fost relaţia cu Helena Scridon (fiica soţilor Gavril şi Leontina Scridon din Năsăud).

Fotografiile din paginile acestui volum, selectate şi aranjate tematic de editori, evocă, desigur fragmentar, şase ani din viaţa lui Albert Porkoláb, din care patru petrecuţi în integralitatea lor pe fronturile Primului Război Mondial. Deşi nu vădesc însuşiri artistice, pozele spun o poveste. Cititorul, oricine ar fi el, nu va întârzia să observe dramatismul lor. În condiţii şi împrejurări tragice, când nu ştii dacă mai apuci ziua de mâine, oamenii preţuiesc ziua de azi. Problemele, dificultăţile, lipsurile, durerile sunt ignorate. Tot ce contează e supravieţuirea şi întoarcerea acasă. Cu gândul la cei rămaşi acasă a făcut Albert Porkoláb fotografiile şi a scris cărţile poştale adunate acum într-un volum. Devenite publice, acestea vor rămâne, peste

vreme, documente la care se va apela pentru a afla, a înțelege şi a reconstitui scene de viață petrecute pe front. Pentru că, în esență, o fotografie transmite un mesaj, este o interpretare personală (prin subiect, poziționare, plasare, alegerea fundalului) a unui eveniment sau a unei scene.

La sfârşit, se cuvine relevat profesionalismul cu care s-a înfăptuit aparatul critic. *Considerațiile introductive* sunt ample şi consistente. Notele şi informațiile pe care editorii le dau despre ofițerul Albert Porkoláb au fost culese din documente de arhivă şi acte oficiale. Şi adjuvantele (opțiunea pentru transcrierea documentelor în limba originală – germană –, urmată de traducerea în limba română, modul aşezării în pagină) contribuie la întregirea ținutei volumului.

Lidia Trăuşan-Matu

DIANA MANDACHE, *Castelul Bran: romantism şi regalitate*, Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2017, p. 9–216

Cartea închinată Branului continuă seria de lucrări dedicate reşedințelor regale, Diana Mandache fiind cea care a publicat în anul 2014 *Balcicul Reginei Maria,* iar în 2015 *Cotroceniul regal*. Lucrarea de față debutează cu ilustrarea monogramei reginei Maria, o dedicație şi un citat al suveranei, la care se adaugă două fotografii de epocă, una cu regina Maria şi fiica sa cea mică, principesa Ileana şi cealaltă în care este imortalizată doar regina.

Castelul Bran: romantism şi regalitate este structurat în cinci capitole şi unsprezece subcapitole în care este expusă povestea castelului medieval „cocoțat" pe o stâncă din Transilvania, o „mică cetate uitată" după cum l-a numit regina Maria care l-a primit din partea Consiliului orăşenesc Braşov, la finele anului 1920, în semn de recunoştință pentru eforturile depuse în timpul Primului Război Mondial.

Primul capitol ne introduce în istoria tumultoasă a cetății care a fost clădită pentru prima oară, din lemn, în anul 1212 când a purtat numele *Dietrichstein*, denumire ce provine de la cavalerul teuton Dietrich. Începând cu anul 1225 cetatea a intrat sub stăpânire maghiară, iar spre sfârşitul secolului al XIII-lea a fost refăcută de saşi, de data aceasta din piatră. Ea a purtat de-a lungul timpului diverse nume, dar cel care a consacrat-o a fost Bran.

Diana Mandache prezintă diverse opinii ale călătorilor străini care au vizitat Branul pe parcursul secolelor al XVIII-lea, al XIX-lea şi chiar al XX-lea. Pornind de la acestea, Bram Stoker a scris romanul „Dracula" care l-a avut ca sursă de inspirație pe domnitorul Vlad Țepeş. Astfel a luat naştere un mit care continuă să dezamăgească turiştii străini veniți special pentru a lua contact cu epoca legendarului domnitor şi cu Dracula, personajul veşnic însetat de sânge. În loc să fie întâmpinați de un spațiu înfricoşător, turiştii au parte de o casă primitoare, decorată cu grijă şi mult bun gust de către regina Maria şi arhitectul de origine cehă, Karel Liman.

Firea romantică a Mariei a dat naştere unui spațiu inedit, ea obişnuind să numească acest castel Brana Preaiubită. El a fost amenajat, electrificat şi modernizat în decurs de mai bine de zece ani şi a devenit o atracție turistică, atât pentru prietenii reginei cât şi pentru cei dornici să pătrundă în atmosfera de basm creată de suverană, întrucât în zilele de sărbătoare sau duminica acest castel putea fi vizitat şi de oamenii simpli.

Cu ocazia începerii procesului de amenajare a noii reşedințe regale, regina Maria a reuşit să realizeze o serie de grădini multicolore cu ajutorul arhitectei peisagiste Alice Martineau, astfel prinzând viață dorința arzătoare a Mariei de a avea grădini spectaculoase. În aceste grădini s-au plantat o multitudine de irişi, trandafiri, dalii, lupini, nemțişori-de-câmp, ochiul-boului, panseluțe, lavandă, flox, crini şi multe altele. Pe lângă flori s-a amenajat şi un lac pentru care au fost aduse lebede de la Balcic şi Sinoe.

În epocă, castelul a fost imortalizat în repetate rânduri, o serie de fotografii fiind prezentate de autoare pe filele lucioase ale cărții, ca o mărturie a vremurilor demult apuse, păstrate cu grijă la Arhivele Naționale ale României, Arhivele Kent State University din Ohio, Biblioteca Națională a României, Muzeul Național de Istorie a României, cât şi în colecția autoarei.

După moartea reginei Maria, acest „Paradis al liniştii" a fost moştenit de principesa Ileana, care a fost adăpostită de bătrânele ziduri, împreună cu familia, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial când a ținut un jurnal în care prezintă evenimente din viața de zi cu zi. Diana Mandache a extras câteva fragmente din acest jurnal inedit.

La începutul anului 1948 principesa Ileana a fost obligată să părăsească România împreună cu familia sa şi astfel a fost nevoită să se despartă de Branul iubit şi să-şi ia încă o dată adio de la frățiorul ei, Mircea,

ale cărui oseminte au fost depuse în capela castelui după ce se odihniseră o vreme la Cotroceni, cât şi de la inima mamei sale depusă în firida unei stânci. Pe lângă puţinele obiecte pe care a reuşit să le ia din castel, Ileana a umplut „un săculeţ" cu pământ românesc, de la Bran, care i-a alinat dorul de patrie şi care a fost aşezat alături de ea în mormânt. Ileana a fost singura prinţesă a României care s-a călugărit, spre sfârşitul vieţii şi a clădit o mânăstire ortodoxă în Statele Unite ale Americii. Ea a fost singurul copil al cuplului Ferdinand – Maria care a revenit în ţară după prăbuşirea regimului comunist. Astfel că în ziua de 3 septembrie 1990, după un exil îndelungat, Maica Alexandra (numele de monahie al principesei) a întreprins o scurtă vizită în patria natală pe care a iubit-o atât de mult. Copiii ei au intrat în posesia acestui castel, devenit muzeu, de abia în anul 2009.

Este o carte în care punctul de vedere al autoarei nu prea îşi face simţită prezenţa, la baza ei stând mărturiile călătorilor străini sau citatele desprinse din scrierile reginei Maria, cât şi documentele de arhivă, precum: scrisori, chitanţe ale diferiţilor furnizori şi informaţii preţioase desprinse din inventarul realizat în anul 1930.

Mi-ar fi plăcut ca autoarea să descrie pe scurt atât exteriorul, cât şi interiorul castelului. E drept că fosta reşedinţă regală nu mai păstrează foarte multe obiecte de epocă, decoraţia este austeră, dar reflectă gusturile specifice maturităţii reginei Maria care începuse să se îndrăgostească de casele rustice ale românilor, văruite în alb şi în interiorul cărora se afla o vatră care putea fi asemuită cu inima acelei locuinţe. Totuşi, dacă cercetăm cu atenţie acest castel descoperim firea romantică a reginei care şi-a amenajat un Salon Galben după modelul camerelor de aur realizate la Cotroceni şi la Pelişor, în perioada antebelică atunci când era principesă moştenitoare. Nu lipsesc nici uşile sculptate şi pictate cu elemente florale.

Ar fi fost interesantă o comparaţie între aspectul interior al castelului în perioada în care a fost deţinut de regină şi mai târziu de principesa Ileana şi actuala înfăţişare care deserveşte un nou statut şi anume cel de muzeu. Totodată mi-ar fi plăcut să regăsesc pe lângă multitudinea de fotografii de epocă şi o serie de fotografii recente care ar fi sporit farmecul cărţii şi ar fi stârnit interesul cititorului întrucât în lumea contemporană culoarea este totul.

Cu toate acestea, cartea Dianei Mandache merită a fi citită, este o lucrare pe care n-o poţi ignora, ea fiind bine documentată şi succintă, iar prezenţa reginei Maria de pe copertă cu siguranţă va atrage atenţia cititorului dornic de cunoaştere şi de o incursiune în trecut.

Ana Rusan – Görbe

NARCIS DORIN ION, *Despre cultura de ieri şi românii de azi. Convorbiri cu academicianul Răzvan Theodorescu*, Bucureşti, Editura Rao, 2017, 303 p.

La prima lectură titlul de mai sus ne conduce pe un anumit drum al interpretării, precum etichetele afişate lângă lucrări într-un muzeu de artă. Dar aşa cum etichetele pot fi adesea limitative, absolutizarea titlului ne poate crea o impresie falsă, deoarece academicianul Răzvan Theodorescu vorbeşte în egală măsură şi despre *cultura de azi şi românii de ieri*. Interşanjabilitatea termenilor este însă subtilă şi, chiar dacă provocatoare, ea nu iese în evidenţă decât în timpul lecturii atente.

O lectură reuşită deoarece farmecul relatării te prinde şi nu te lasă să abandonezi. „Le style est l'homme même", spusese contele de Buffon la Academia franceză şi această zicere este valabilă şi atunci când un om se devoalează în scris, nu doar în viaţa de zi cu zi.

Volumul nu se lasă cu uşurinţă introdus într-o taxonomie clasică, pentru că poate fi considerat în acelaşi timp o lucrare de natură memorialistică, o pagină de analiză a unor fenomene culturale şi istorice specifice spaţiului românesc, o analiză politică a ceea ce s-a petrecut în România după 1989.

Informaţiile genealogice legate de propria familie sunt lămuritoare în privinţa unor încruscriri mai puţin întâlnite la noi, atât pe filieră valaho-moldovenească, cât şi din punct de vedere social, între familii de răzeşi şi boieri. Vorbitorul, care se defineşte el însuşi drept o „liftă moldo-valahă", apreciază acest melanj care a avut darul să topească în noile generaţii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea multiple influenţe, tradiţii şi caracteristici. Un amestec care prefaţează, cu aproape o jumătate de veac, transformarea societăţii româneşti printr-un proces delicat, nuanţat şi de durată, de omogenizare socială. În istoriografia românească din ultimele cinci decenii cercetările de micro-istorie sunt neglijate cu totul iar paginile de faţă pot reprezenta, în cazul vreunui benedictin al domeniului, un punct interesant de plecare.

Formarea intelectuală a tânărului pasionat de istoria veche şi medievală a stat sub influenţa unor profesori precum Emil Condurachi şi Emil Lăzărescu în special, dar şi a lui Ion Nestor şi Ion Frunzetti.

Paginile dedicate în volum acestora sunt calde, emoţionante, evocatoare ale unor legături nu doar intelectuale, ci şi sufleteşti. Afinităţile elective dintre maeştrii şi discipol sunt evocate cu mult drag dar şi cu spirit critic, mai ales atunci când ni se vorbeşte despre deosebirile dintre ei. Revenirile la numele acestor profesori pe toată întinderea volumului ne arată indubitabil legătura deosebită dintre tânărul pe atunci student şi proaspăt cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române şi magiştrii săi.

Nu putea fi evitat momentul exmatriculării din 1959, excludere care a durat până în 1961, din Facultatea de Istorie a Universităţii din Bucureşti, din motive politice. Relatarea acelor ani întunecaţi este făcută cu detaşare şi adesea cu umor. Angajarea apoi din 1964 la Institutul de Istoria Artei creat de George Oprescu în 1949 şi afirmarea până în conducerea acestuia a deschis o nouă etapă, a cărei evocare prilejuieşte întâlniri dense cu atmosfera din Institut, colegi, participări la congrese, conferinţe şi proiecte de cercetare. O lume vie, atentă la modificările de spirit şi de atmosferă ale regimului, care se bucura de scurta şi relativa liberalizare de după 1964 şi era îngrozită de neostalinizarea promovată la sfârşitul anilor şaptezeci şi mai ales în anii optzeci.

Nu sunt ocolite nici disputele sau chiar sentimentele de profund dispreţ şi ură care au separat mari personalităţi, veritabili savanţi, creatori de instituţii şi şcoală, cum ar fi exemplul rupturii ireversibile dintre George Oprescu şi Virgil Vătăşianu. Raportul antinomic pe de o parte, dintre vanităţile unora şi, pe de alta, generozităţile altora, reiese cu claritate, chiar dacă doar printre rânduri, în subsidiar. Răzvan Theodorescu nu judecă oamenii, ci analizează contextele, personalităţile şi mai ales rolul lor, nu doar faţă de el, cât mai ales faţă de o poziţie asumată public, social, cultural, chiar şi politic. Oamenii şi operele lor sunt juxtapuse pentru înţelegerea mai clară a epocii, nu pentru a justifica prin operă scăderile omului sau pentru a ridica opera prin calitatea personalităţii omului.

Anul 1977 aducea demiterea din funcţia de director adjunct al Institutului de Istoria Artei şi suspendarea activităţii didactice în cadrul Institutului „Nicolae Grigorescu" (actuala Universitate Naţională de Arte din Bucureşti). Cauza o reprezenta un memoriu, difuzat apoi şi la Radio „Europa Liberă", împotriva demolării bisericii Enei din Bucureşti, trimis Comitetului Central al PCR în semn de protest. O perioadă în care „ei (autorităţile, *n.n., A.C.*) îmi dădeau salariul (2000 de lei pe lună, *n.n., A.C.*), iar eu mergeam la bibliotecă şi îmi creşteam copii, eu eram baby-sitter-ul casei". Situaţia, care a durat până în 1987, avea avantajul oferirii timpului necesar studiului şi aducea nefericirea marginalizării, izolării ştiinţifice şi a neputinţei de a publica.

Foarte importante sunt şi detaliile regăsite în jurul şantierului de lucru care a produs două din contribuţiile ştiinţifice esenţiale ale cercetătorului Răzvan Theodorescu: elaborarea conceptelor „coridoarelor culturale" şi a celui de „mentalitate tranzacţională" a românilor. Acordarea premiilor „Bernier", „Nicolae Bălcescu" al Academiei Române şi „Herder" al Universităţii din Viena întregesc un parcurs ştiinţific aflat şi astăzi în plină desfăşurare. Demnităţile academice şi publice deţinute de-a lungul timpului, de la funcţiile de Preşedinte al Televiziunii Române, Ministru al Culturii, senator, profesor la Universitatea Naţională de Arte, membru şi preşedinte al Secţiei de Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române, pentru a le aminti pe cele mai importante, sunt evocate şi ele, înconjurate de detalii deloc sau mai puţin cunoscute, fiecare cu împlinirile şi deziluziile ei.

Personajul principal al cărţii nu ezită să discute despre perioada agitată şi plină de provocări din primii ani de după decembrie 1989. Dacă replica dată criticilor este pusă în scenă cu detaşare şi fără dorinţa de a schimba trecutul, detractorii sunt trecuţi sub tăcere. Istoricii perioadei vor găsi în volumul de dialoguri cu academicianul Răzvan Theodorescu o mărturie a unui personaj care a trăit evenimentele în prima linie a desfăşurării lor. De exemplu, apar date inedite referitoare la reconcilierea dintre Ion Iliescu, pe atunci preşedintele României la al doilea mandat, şi regele Mihai, mulţi ani prigonit în încercarea sa de a reveni acasă.

Academia Română şi secţia amintită a acesteia, în fruntea căreia a fost reales în 2016, par să devină în anii recenţi o prioritate. Poate de aceea mărturisea la un moment dat, cu un sentiment de mândrie, atunci când vorbea despre secţie: „Este secţia cea mai activă a Academiei, prin expoziţiile cele mai numeroase şi comunicările pe care le facem tot timpul. Am o secţie foarte bună". Institutul de Istoria Artei, parte a respectivei secţii, a fost şi el acolo, prin activitatea tuturor cercetătorilor săi.

De multe ori, pe parcursul paginilor, am avut sentimentul transformării textului într-un veritabil scenariu cinematografic. Exemplele ar fi numeroase. Ne limităm să amintim secvenţa savuroasă petrecută la Huşi, în timpul călătoriei de întoarcere de la Chişinău în mai 1990, prima de acest fel în Republica Moldova.

Fără benzină, maşinile oficiale opresc în mica localitate unde totul era închis într-o zi de duminică, inclusiv benzinăria. Răzvan Theodorescu bate la uşa sediului Poliţiei în care toţi, de la comandant până la ultimul subofiţer, priveau la televizor dezbaterea dintre candidaţii la preşedenţie care îl avea pe viitorul academician moderator. Atunci, „aşteaptă, mi-a spus o voce, dar nu s-a întors. Era comandantul Poliţiei. Am

aşteptat până în clipa în care am apărut chiar eu pe ecran. Şi în clipa aceea s-a întors comandantul, s-au întors şi ceilalţi. M-au văzut pe mine, s-au uitat pe ecran şi au început să-şi facă cruce. Nu le venea să creadă”.

Editorul Narcis Dorin Ion a adăugat unei serii de interviuri cuprinse în volum seria care a debutat cu o carte care îl are ca erou principal pe academicianul Dan Berindei, încă o verigă.

Una în care şi noi, cei de astăzi, suntem prezenţi, chiar dacă printre rânduri.

Alin Ciupală

PATRICIU MATEESCU, *Memorii*, Ed. Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, 126 p. + il



Un plastician de forţă, un inovator al artelor decorative naţionale – în special al ceramicii – Patriciu Mateescu, ajuns la frumoasa vârstă a marilor amintiri, a decis să şi le aştearnă pe curat spre a le împărtăşi publicului larg. Apărută în ultimele luni ale anului 2016, aceste *Memorii* aduc informaţii deosebit de interesante, pe care mulţi artişti formaţi în primii ani ai realismului socialist evită să le destăinuiască fie din jenă, fie spre a nu se compromite pe ei înşişi sau pe alţi colegi, încă în viaţă, fie spre a nu deschide răni vechi.

Patriciu Mateescu s-a născut în 1927, la Răchitoasa, judeţul Galaţi, unde tatăl său era inginer silvic. După moartea pretimpurie a părintelui, a fost crescut de o mătuşă, deoarece mama nu se putea descurca material să crească patru băieţi. Încă de mic desena cu plăcere. Studiile şi le-a făcut la celebrul Liceu „Sfinţii Petru şi Pavel” din Ploieşti. Al Doilea Război Mondial l-a găsit ca licean iar drama conflagraţiei l-a marcat profund atunci când, după bombardamentul aliaţilor asupra câmpurilor petrolifere şi a oraşului prahovean, a ajutat la adunarea cadavrelor dintre dărâmăturile Ploieştilor. După ani de zile, sub imperiul vechiilor impresii, a executat lucrarea *Râuri de lacrimi*. Altă experienţă din aceeaşi perioadă a fost noaptea petrecută alături de un grup de soldaţi sovietici: în toamna lui 1944, trebuia să ajungă la liceu – ce se afla dislocat în localitatea Izvoarele din Judeţul Prahova – spre a-şi da o corigenţă la limba germană şi, cum nu existau alte mijloace de transport a făcut „autostopul” cu una dintre căruţele cu soldaţi ce avansau, în coloană, spre nord. A fost foarte surprins că acei militari, ce băuseră ţuică întreaga noapte, nu i-au furat o monedă de argint ce-i căzuse din buzunar în timpul somnului, dar s-a dumirit imediat că bănuţul său nu-i putea atrage pe muscalii ce aveau deja raniţa plină cu obiecte de valoare, sclipind aurii, ce le „rechiziţionaseră” în timpul campaniei.

Vremurile sunt în schimbare: în 1946, tânărul Patriciu aderează la P.C.R. În acea vreme credea sincer şi cu tărie în doctrina comunistă ce-l va dezamăgi mai târziu. Plin de etnuziasm, execută un bust monumental al lui Stalin, care a ajuns la Ambasada U.R.S.S. – unde, curând, s-a mucegăit din cauza ghipsului ce nu fusese pe deplin uscat şi a ambalării în paie, pentru a evita spargerea la transport.

În toamna anului 1946 şi-a început studiile la Institutul de Arte Plastice. Din memoriile sale aflăm că, pe atunci, programa analitică era foarte deosebită de cea actuală, urmând mai degrabă structura academiilor din secolul al XIX-lea: în anul I se făcea numai desen urmând ca, din anul al II-lea să se opteze pentru o specialitate. El s-a decis pentru sculptură şi a optat pentru atelierul lui Cornel Medrea ce-l avea asistent pe Ion Lucian Murnu. Maestrul venea „pufăind din pipă şi nu spunea mai nimic”. Totuşi, a învăţat că „pentru a construi un om în picioare trebuie să aliniezi capul claviculei cu rotula piciorului”. Tot el i-a sfătuit că pentru a mări o lucrare e indicat să fie făcută mai întâi o machetă. Aici, autorul mărturiseşte, cu adorabilă candoare că „Lui Medrea nu-i plăceau machetele mele de compoziţie, considerându-mă nebun (…) dar nu m-a oprit niciodată să-i dau înainte cu aiurelile mele.” (p. 21)

Odată cu ajungerea sa în Capitală a debutat, cu entuziasm, şi în activitatea de partid: a ajutat la strângerea molozului de la bombardamentele germane din 1944, apoi a plecat, cu echipele de brigadieri, la Salva-Vişeu, unde a fost şeful brigăzii de la Arte Plastice. Dar şi-a pierdut poziţia de căpetenie atunci când, într-o zi ploioasă nu şi-a scos colegii la lucru, deoarece echipa sa nu dispunea de bocanci şi de fulgarine care să o protejeze de intemperii. Într-o duminică, a fost organizat un meci de fotbal cu o echipă locală. Autorul nu juca fotbal şi nici nu-i plăcea acest joc dar, pentru a scăpa de plictiseală, s-a oferit să facă fotografii jucătorilor aşa că a fost luat cu ei pe platoul unde era amenajat terenul, în preajma unui cimitir. Astfel asistă

la o scenă total suprarealistă, demnă de obiectivul lui Luis Buñuel: un cortegiu funerar a trecut prin mijlocul terenului, întrerupând jocul. În final, a fotografiat echipa aliniată dar… fără a avea film în aparat. Spre norocul său, nimeni nu i-a solicitat, ulterior, pozele.

În acei ani, în facultate nu se aflau decât patru studenţi membri de partid în afară de el: Dorio Lazăr, Linica Zigler, Lelia Zuaf şi Sonia Natra – nume azi totalmente uitate. Când s-a aflat în al patrulea an de studii, relaţia sa cu P.C.R. s-a stricat. Îi displăcea să fie pus a citi, zilnic, în atelier, articolul de fond din ziarul „Scânteia" şi apoi a-l comenta. Din cauza absenţelor la cursurile de estetică – ţinute de un „celebru" estetician marxist, Ion Moraru – şi de limba rusă, rămâne repetent. Pentru ca dizgraţia să fie definitivă, într-o şedinţă de partid a fost acuzat de „formalism şi cosmopolitism" şi „de lipsă de vigilenţă revoluţionară" pentru că nu informase ce fel de cărţi citea o colegă de origine nesănătoasă. Pe lângă aceasta, frecventa concertele de jazz de la Biblioteca Americană. În consecinţă, a fost exclus din rândul membrilor de partid.

Erau anii cei negri ai dictaturii roşii a proletariatului! Într-o adunare generală, plasticienii au fost îndemnaţi de Radu Bogdan – criticul de artă cu înaltă conştiinţă partinică – să abordeze realismul socialist. Au fost date şi exemple de opere de artă care nu erau „pe linie", printre ele autorul având „marea şi dureroasa surpriză" de a figura şi o lucrare a sa, masca balerinului Trixy Checais. Sub orientarea dictată de Bogdan a fost deschisă o expoziţie, prin 1952, în care realismul socialist s-a impus pentru următoarele decenii. Autorul îşi aminteşte că l-a văzut, cu acel prilej, pe Theodor Pallady parcurgând, în mare viteză şi cu o expresie de nemulţumire, expoziţia de la Sala Palatului, terminând vizita în câteva minute. Aceea era perioada de glorie a unor sculptori angajaţi precum Andrei Szobotka, Dimitrie Demu, Boris Caragea, Constantin Baraschi.

Om sensibil şi capabil să aprecieze adevăratele valori, autorul s-a apropiat de sculptorul Gheorghe Anghel care, de curând făcuse senzaţie cu un nud pentru care-i pozase o frumuseţe a epocii, Irina Pîslaru Cantacuzino – al cărei soţ a divorţat de ea la scurt timp după prezentarea publică a lucrării. Anghel l-a invitat la Cernica, la atelierul său şi, pentru că-l simpatiza, l-a invitat la masă şi au mâncat, foarte simplu, de-a dreptul călugăreşte, un spanac fiert. Nici Mateescu nu era, pe atunci, mai puţin frugal: zile fericite erau acelea când putea sustrage carne de cal de la sala de disecţii a facultăţii pe care, acasă, o împărţea cu un... căţel.

Într-o vreme când, în anii '60, barba era considerată, în mediul urban, semnul distinctiv al plasticienilor – şi chiar printre ei fiind puţini cei ce-o purtau – Patriciu Mateescu avea o barbă scurtă, neagră, şi de sub sprâncenele sale stufoase străluceau ochii albaştri, penetranţi, ce-l făceau să semene cu Henric al IV-lea de Navarra, regele Franţei.

Bun portretist, a modelat câteva chipuri expresive. Dar, cu deziderатele politice ale vremii, nu existau prea multe alte posibilităţi de afirmare. Aşa că, din 1960, artistul se îndreaptă spre ceramică. Şi-a construit un cuptor în pivniţa casei dar a iscat un incendiu.

A obţinut spaţiu pentru atelier pe Str. Frumoasă nr. 32, unde a lucrat până în 1979, când decide să se expatrieze.

Aveau să urmeze ani de muncă febrilă în care a reorientat arta ceramicii de la simple obiecte decorative, de mici dimensiuni, pentru interior, la piese monumentale, destinate spaţiilor publice. De menţionat, *Balerinele* care, pornind de la forma sintetizată a amforele greceşti, sugerau rotirea dansatoarelor şi fluturarea tutu-ului. Tot cu sugestii arheologice au fost şi *Hora* sau *Familia*.

În 1965, pentru seriozitatea activităţii sale şi prestigiul de care se bucura printre colegi a fost ales secretar al Secţiei Arte Decorative din cadrul Uniunii Artiştilor Plastici. Redevine membru P.C.R., aşa cum mărturiseşte, cu inocenţă:„După ce am intrat în conducere, am fost obligat să revin în partid, în schimbul libertăţii de a călători, de a face expoziţii peste tot în lume, şi a avea legături cu străinii" (p. 36). A avut succese notabile la expoziţii peste hotare. Pentru realizările sale marcante, în 1968, a fost distins cu Ordinul Meritul Cultural clasa a III-a.

În 1977 a călătorit pentru prima dată în S.U.A., la invitaţia unui cunoscut colecţionar, John Waller, şi a stat mai multe luni, primind un atelier în care a lucrat cu spor, afirmându-şi potenţialul creator. Atunci a avut şansa de a fi dus la o petrecere la Robert de Niro şi apoi la alt actor cunoscut, Burt Lancaster (care, însă, nu era acasă). În acea perioadă a executat primele exemplare din suita *California Flowers* pe care, ulterior, le-a expus la Galeria Galateea din Bucureşti.

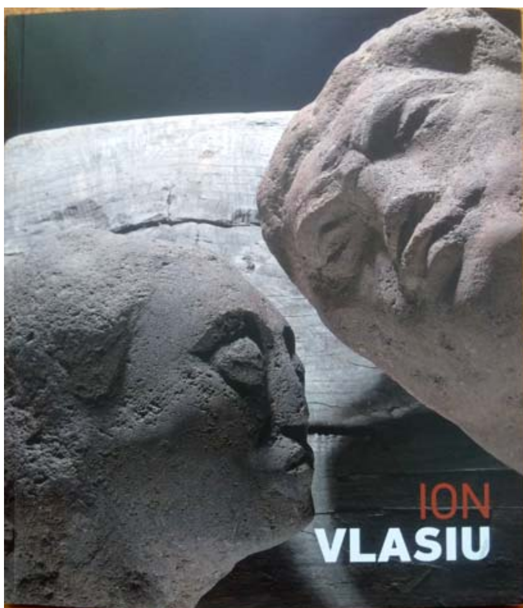
Timpul petrecut în Lumea Nouă l-a familiarizat cu viaţa şi mentalitatea americană. Aşa că, în 1979, când a decis să se stabilească definitiv acolo era complet adaptat. A trăit în mai multe locuri, mai întâi în California, apoi în cartierul Queens din New York şi, în sfârşit, în propria casă din Dayton, statul New Jersey, unde are un mare atelier, perfect utilat. Şi-a continuat seria florilor monumentale ce au fost amplasate de municipalitate în diverse spaţii publice (*Love Flowers*, *Carpathian Flower*). I-a fost organizată o expoziţie la Downey Museum of Art, din California, în 1983, iar o alta la Northridge University, din acelaşi stat, în 1985. S-a reîntors la portret şi a elaborat două serii: *New York Girls* şi *Eroziuni* – primele inspirate de chipuri

gracile de tinere iar celelalte de trăsături aspre, expresive, spiritualizate, de gânditori, savanţi sau monahi venerabili. Aceste lucrări au fost prezentate succesiv, la Centrul Cultural Român din New York (1993) şi la instituţia similară americană din Bucureşti (1994). Majoritatea lucrărilor pe care le evocă memorialistul se găsesc ilustrate în paginile acestui volum, elegant tipărit. La final se află o anexă în care sunt incluse lista expoziţiilor personale sau de grup, a simpozioanelor la care a participat, a premiilor şi distincţiilor primite, a colecţiilor de stat în care se află lucrările sale precum şi o scurtă bibliografie. În acest fel, volumul devine şi un util instrument de lucru pentru cercetătorul dornic de informare în domeniul artelor decorative naţionale sau în reconstituirea biografiei unuia dintre făuritorii şi inovatorii în domeniu.

În ultimul deceniu al secolului XX, odată cu schimbarea regimului politic din ţara natală, Patriciu Mateescu a revenit frecvent pentru a lucra şi a-şi împlini visul de a amplasa nişte monumente în puncte-cheie ale patriei: *Eminescu* la Mangalia (1995), *Danubia* la Orşova (1996), *Rugăciune pentru România* la Blaj (1997) şi *Noua Românie* la Snagov (1998). Toate aceste lucrări de mari dimensiuni, cu o profundă încărcătură ideatică, au fost darul artistului pentru localităţile respective. Astfel, plasticianul se poate considera mulţumit că a împlinit o operă ce-i va păstra numele în viitorime. Cum, la fel, prin acest volum scris cu sinceritate, simplu, cu umor şi, uneori, cu amoc, fără edulcorări sau licenţe literare, autorul lasă un valoros document despre o viaţă bogată în evenimente şi experienţe, dusă pe două continente şi în două lumi foarte diferite, unde el şi-a urmat, cu tenacitate şi temeinicie, menirea artistică şi visele.

Adrian-Silvan Ionescu

IOANA VLASIU, IOAN ŞULEA, CORA FODOR, *ION VLASIU (1908–1997)*, Muzeul Judeţean Mureş, Muzeul de Artă, Târgu-Mureş, 2015, 310 p. + il.



Cu prilejul împlinirii, anul acesta, a douăzeci de ani de la trecerea în nefiinţă a sculptorului, pictorului şi scriitorului Ion Vlasiu, semnalăm apariţia, în 2015, a albumului *Ion Vlasiu (1908–1997)*, semnat de Ioana Vlasiu, Ioan Şulea şi Cora Fodor, publicat de Muzeul Judeţean Mureş şi Muzeul de Artă din Târgu-Mureş.

Artist ce ne-a lăsat moştenire o creaţie prolifică în care se îmbină spiritul neliniştit al artei secolului XX cu spiritul străvechi al artei populare româneşti, Ion Vlasiu face parte din generaţia inovatoare a sculptorilor români care continuă linia deschisă de Brâncuşi, Paciurea şi Ladea.

Vlasiu se afirmă în deceniul 4 al secolului trecut, ca şi colegii săi, Militza Petraşcu şi Mac Constantinescu, printr-un tip de creativitate, de sorginte avangardistă, ce aspiră la depăşirea frontierelor tradiţionale între arte, genuri şi tehnici, regăsind inspiraţia în natură şi în formele primitive de artă. Unitatea de gândire şi sentiment manifestă în limbajul sintetic, fie sculptural, pictural sau literar, face din opera „povestitorului cu dalta", cum îl caracteriza François Pamfil pe Vlasiu, un teritoriu de explorare şi interpretare deschis în continuare istoricilor de artă.

Noul album a însoţit inaugurarea Galeriei permanente „Ion Vlasiu" la Muzeul Judeţean Mureş în 2015, cu o expoziţie ce a reunit o parte din lucrările donate de artist, în 1986, alături de numeroase lucrări împrumutate din colecţii de stat sau particulare. Evenimentul a venit după o perioadă în care lucrările au stat în depozit, marcând un gest reparatoriu faţă de generozitatea artistului, precum şi un moment de recuperare şi revizuire a operei sale printr-o viziune expoziţională nouă, din perspectivă contemporană.

Ediţie cu aspect impunător, albumul depăşeşte considerabil limitele unui catalog de expoziţie, având caracterul unei monografii. Structura cărţii cuprinde o parte teoretică introductivă, gradată cronologic: începând cu textul lui Gheorghe Vida, *Tânărul Vlasiu în oglinda criticii*, ce analizează ecourile în presa anilor de debut (1932–1936); continuând cu perioada de studii şi legăturile artistului cu mediul artistic din Banat, contextualizate într-un articol de Ileana Pintilie; textul Corei Fodor, *În faţa timpului*, ce situează opera şi biografia artistului din pragul expoziţiei prezente şi noii concepţii muzeistice a galeriei; articolul lui Mihai

Drişcu, *Instinctul jocului,* reluat pentru a sublinia o dimensiune esenţială a stilisticii lui Vlasiu; şi revelatorul interviu realizat de Theodor Redlow la Bistra Mureşului.

Cu acribie şi aport de informaţii noi în privinţa datelor tehnice şi de provenienţă, sunt catalogate 277 de lucrări, reproduse în imagini de calitate, împărţite în zece categorii tematice, ordonate cronologic: *Ritmurile şi devenirea materiei; Întâmplări pariziene; Materie. Viaţă; Cărturari; Miturile. Istoria; Himere. Stihii; Obraze şi măşti; Oameni şi locuri; Natura ca atelier. Paradisul terestru; Cu mine însumi*. Catalogul prezintă în plus fotografii inedite ale artistului, casei-atelier şi grădinii de la Bistra Mureşului, precum şi secvenţe de imagini din filmele documentare *Ion Vlasiu, un drum spre oameni* (1988) şi *Prin misteriosul domeniu Ion Vlasiu* (1997). Structurarea creaţiei plastice pe capitole tematice, respectând în acelaşi timp criterii cronologice, precum şi evoluţii stilistice, trasează paralelisme cu literatura scrisă de Ion Vlasiu, însumând o intreprindere temerară care reflectă, pe lângă cunoaşterea şi preţuirea profundă a artistului, flerul şi rigurozitatea istoricului de artă Ioana Vlasiu.

O mare cantitate de informaţii biografice şi critice, ilustrate cu fotografii de epocă, reproduceri de afişe şi cataloage de expoziţie, lucrări inedite, portrete ale sculptorului făcute de alţi artişti, citate din scrierile autobiografice ale artistului, sunt înlănţuite armonios în secţiunea „Repere biografice" (p. 241–259), oferind o imagine autentică şi condensată asupra vieţii şi operei lui Vlasiu. Bibliografia, antologia critică, fragmentele de jurnal şi corespondenţa, unele dintre acestea inedite, completează ştiinţific şi documentar stadiul cercetării.

Volumul informaţiilor sintetizate, completitudinea datelor şi orchestrarea lor într-un parcurs logic şi captivant, originalitatea ediţiei în cadrul unui gen clasic şi aspectul grafic elegant, recomandă albumul *Ion Vlasiu (1908–1997)* ca pe o realizare meritorie în domeniu.

Virginia Barbu

DE LIBRIS. Buletin bibliografic 2012–2017

ANGHEL, Costina; VIDA, Mariana, *Repertoriul picturii româneşti moderne. Secolul al XIX-lea*, Vol. II, Literele F–H, Ed. Muzeului Naţional de Artă al României, Bucureşti, 2016, 354 p. + il – foarte util instrument de lucru pentru istoricul de artă preocupat de evoluţia plasticii de şevalet în secolul al XIX-lea.

BADEA-PĂUN, Gabriel, *De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoşoaiei la Palatul Regal de pe Calea Victoriei*, Ed. Corint, Bucureşti, 2017, 144 p. + il. – riguroasă reconstituire a istoriei reşedinţei domneşti şi regale a Valahiei, Principatelor Unite şi a României Mari, bazată pe un bogat material de arhivă şi o vastă iconografie, în mare parte inedită.

BANU, George, *Uşa, o geografie intimă*, traducere din franceză de Anca Măniuţiu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2017, 192 p. + il. – eseu cu subtile trimiteri autoreferenţiale, ce pune în dialog, prin intermediul simbolisticii uşii, mai multe tipuri de expresie artistică, teatrală, literară şi plastică, volum ilustrat cu reproduceri deosebite din pictura flamandă şi nordică.

BARRETT, Michael B., *Preludiu la Blitzkrieg. Campania austro-germană în România – 1916*, traducere de Mona Iosif, Ed. Militară, Bucureşti, 2016, 320 p. + il. – contribuţie semnificativă la cunoaşterea Primului Război Mondial pe teritoriul românesc, cu accent pe tacticile militare.

BÎRSAN, Andrei, *Anii '80. Albumul generaţiei mele în Bucureştiul anilor '80 (şcoală generală, liceu, facultate),* Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2016, 297 p. + il – album fotografic în care au fost adunate interesante, dar dramatice şi uneori ridicule, documente ale ultimilor ani ai „epocii de aur" văzuţi prin ochii unui tânăr ce nu se despărţea de aparatul foto.

BOJAR, Anca-Voica; VELCULESCU, Cătălina; HICA, Ştefan, *Căbăşanu, Velculescu, Valbudea, Brancovici, Isbăşoiu... Oameni şi întâmplări din trecutul învăţământului românesc*, Ed. Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, 160 p. + 200 p. il. aferente capitolelor – bogat material arhivistic privind patru generaţii care au marcat istoria învăţământului românesc, între prima jumătate a sec. al XIX-lea şi cea de-a doua jumătate a sec. XX.

CAFFÉ, Mihail, *Locuri, oameni, întâmplări*, Dune Publishing House, Bucureşti, 2016, 218 p. – memoriile unui profesor care a avut un rol de seamă în formarea a numeroase generaţii de arhitecţi români.

CALINIC ARGEŞEANUL, *Suferinţele şi biruinţele Catedralei de la Curtea de Argeş*, Ed. Arhiepiscopiei Argeşului şi Muscelului, Curtea de Argeş, 2017, 152 p. + il – conferinţă ţinută de înaltul prelat la Academia Română, bogat ilustrată cu fotografii de Ludwig Angerer, Carol Pop de Szathmari, acuarele de Amedeo Preziosi şi Henri Trenk, desene şi gravuri de Luigi Mayer, Auguste Lancelot, G.M. Tattarescu şi Louis Reissemberger.

CÂNDEA, Ionel, *Medalii bătute de Muzeul Brăilei „Carol I" 1991–2016*, Ed. Istros, Brăila, 2016, 64 p. + il. – ediţie ce înregistrează medaliile şi plachetele emise de Muzeul Brăilei în ultimii 25 de ani, lansată cu ocazia apariţiei medaliei „Mihail Kogălniceanu, deputat de Brăila, 200 ani de la naştere".

CERNAT, Manuela, *Jean Negulescu. Un român la Hollywood*, Noi Media Print, Bucureşti, 2016, 179 p. + il. – monografie a cineastului, pictorului şi colecţionarului de artă având o triplă identitate culturală – română, franceză şi americană, cotat printre primii zece regizori ai Hollywood-ului în anii '50, încă puţin cunoscut în ţara sa de origine.

CIOBANU, Constantin Ion, *Études sur la peinture médievale roumaine*, Éditions Universitaires Européennes, Saarbrucken, 2017, 164 p. + il. culegerea cuprinde cinci studii ale autorului prezentate în cadrul sesiunilor anuale ale Compartimentului „Artă medievală" al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu".

CIOCÎLTAN, Alexandru, *Comunităţile germane la Sud de Carpaţi în Evul Mediu (secolele XIII–XVIII)*, Muzeul Brăilei „Carol I", Editura Istros, Brăila, 2015, 517 p. + il.

COSMA, Octavian Lazăr, *Hronicul Operei Române din Bucureşti*, Editura Academiei Române, 2017, vol. II (1921–1953), 930 p. + il. şi vol. III (1953–1970), 965 p. + il. – o istorie captivantă concepută sintetic, structurată cronologic, adunând un imens material documentar şi iconografic, ce reface trecutul creaţiei instituţionale de operă şi balet din România.

CONDRATICOVA, Liliana, *Arta metalelor din Basarabia (secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea)*, prefaţă Pavel Cocârlă, Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Chişinău, 2017, 384 p. + il. – monografie ce tratează evoluţia orfevreriei şi feroneriei artistice din Basarabia, problematică îmbogăţită prin noi documente din patrimoniul bisericilor şi mănăstirilor din ţară.

CIUPALĂ, Alin, *Bătălia lor. Femeile din România în Primul Război Mondial*, Polirom, 2017, 367 p. + il. – studiu ce înregistrează aspecte sociale ale vieţii femeilor în Primul Război Mondial şi analizează rolul lor în contextul epocii, contribuind cu noi perspective asupra personalităţilor Reginei Maria şi Ecaterinei Teodoroiu, precum şi ale altor figuri marcante precum Martha Bibescu, Sabina Cantacuzino, Olga Sturdza, Nadejda Ştirbei.

DELACHAUX, Marie; MARECHAL, Véronique; GUILLON, Julia; VALMIER, Olivier; LOISEAU, Marie-Alice (editorial board), *Léon Delachaux 1850–1919*, Fonds de Donation Léon Delachaux, Paris, 2017, 372 p. + il. – volum monografic dedicat unui pictor elveţian destul de puţin cunoscut, dar valoros, care a studiat la Pennsylvania Academy of the Fine Arts din Philadelphia sub îndrumarea lui Thomas Eakins şi unde l-a avut coleg pe românul Carol Storck, cu care s-a şi împrietenit.

DEMETRESCU, Ruxandra; COJOCARU, Cristina (editoare), *George Löwendal (1897–1964). Malerei, Graphic, Bühnenbilder/ Pictură, grafică şi proiecte scenografice*, Institutul Român din Berlin, Editura UNArte, 2017, 95 p. + il. – catalog bilingv (rom./germ.) al expoziţiei omonime prezentate la ICR Berlin în perioada 5–22 septembrie 2017, continuată cu expoziţia de la Muzeul Colecţiilor de Artă din Bucureşti, *În lumea personajelor lui Löwendal,* deschisă în intervalul 13.10.2017–31.01.2018.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 293–297, Bucureşti, 2017

DESVEAUX, Delphine; GALLEGAS CUESTA, Susana; REYNAUD, Françoise (editori), *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris, Paris, 2016, 375 p. + il. – salutară prezentare a mediului de creaţie şi de visare al artiştilor epocii moderne şi contemporane ce a fost documentat cu aparatul fotografic – Ingres, Corot, Meissonier, Sargent, Fortuny, Picasso, Brâncuşi, precum şi mulţi alţii care şi-au amenajat ateliere luxoase, adevărate saloane la modă, încărcat de preţioase piese de colecţie sau obiecte necesare închegării marilor compoziţii pe care le elaborau, sau simple spaţii de lucru, comode sau utile.

DIAZ, Michel, *Archéologie d'un imaginare. Un Peintre: Alain Plouvier*, Editions La Simarre, France, 2015, 124 p. + il. – album al unui apreciat pictor francez contemporan, a cărui pictură preţioasă şi plină de mister, inspirată din arta africană, este însoţită de textele unui poet din acelaşi registru al expresiei artistice simbolic epurate.

DINU, Ştefania (coord.), *Culorile marţialităţii. Splendoarea uniformei înaintea Marelui Război. Colecţia Adrian-Silvan Ionescu*, studii introductive de Ştefania Dinu şi Adrian-Silvan Ionescu, Muzeul Naţional Cotroceni, 100 p. + il – catalogul expoziţiei omonime deschisă la în intevalul 10 mai–25 iunie 2017.

DUMITRESCU, Sorin, *Litote. Eseu vizual asupra codificării iconice*, Expoziţie Galeria Arcade, Bistriţa-Năsăud, 2014, reluată de Expoziţia *Atelier după Paul Neagu* la Universitatea de Arhitectură şi Urbanism Ion Mincu, 2016, Editura Anastasia, 2017, 167 p. + il. – catalog realizat în urma atelierului de desene create după modelul conceptelor vizuale extrase din opera lui Paul Neagu, caracterizate prin figura de stil a litotei, investită cu sens religios.

EDWARDS, Richard, *Bulevardul Dacia 77. O poveste franco-română*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2016, 200 p. – istoria casei boiereşti Olănescu, cumpărată în 1936 de francezi pentru a infiinţa un Institut de Studii Superioare, cu avatarurile acesteia până în prezent, clădire ce adăposteşte în continuare Institutul Francez din Bucureşti.

FLOREA, Vasile, *Arta românească de la origini până în prezent*, Ed. Litera, Bucureşti, 2016, 814 p. + il – ambiţioasă încercare de a sintetiza istoria artei naţionale.

GHIGEANU, Mădălin; MITRIC-CIUPE, Vlad, *Arh. George Damian, o recuperare necesară*, Ed. Panopticon, Bucureşti, 2016, 85 p. + il. – recuperarea memoriei unui architect din perioada interbelică ce a lucrat peste un sfert de veac în cadrul Primăriei Bucureşti.

GHIU, Daria, *În acest pavilion se vede arta. România la Bienala de la Veneţia (1907–2015)*, Ideea Design & Print, 2015, 384 p. + il. – catalog ce are la bază cercetarea doctorală a autoarei şi expoziţia *În acest pavilion se vede arta. 89 de ani de Bienală* organizată în 2013, la galeria „tranzit. ro" Bucureşti.

GIOVANNONI, Gustavo, *Oraşele vechi şi noul urbanism*, Gemma Total Advertising, traducere de arh. Cristian Severin, Bucureşti, 2016, 311 p. + il. – o istorie şi teorie a urbanismului axată pe binomul dezvoltare-conservare, ce pledează pentru menţinerea „poeziei" oraşelor vechi.

GRUIA, Lucian, *Românii în oglinda timpului*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2016, 166 p. – volum de eseuri ce analizează sintetic teoriile privind „spiritul naţional", în contextul globalizării galopante.

HUZUI-STOICULESCU, Alina, *Sinaia: peisajul urban montan. Analize cantitative şi calitative*, Editura Pro Universitaria, Bucureşti, 2015, 174 p. – studiu asupra pattern-ului spaţial al oraşului Sinaia, pe baza unor metode multidirecţionale – descrieri, interviuri, analiza arhivistică, fotografie.

ILIE, Cornel-Constantin (coord.), *România în Marele Război/ Romania in the Great War*, Ed. Muzeului Naţional de Istorie a României, Bucureşti, 2016, 480 p. + il – catalog al expoziţiei omonime.

ION, Narcis Dorin, *Despre cultura de ieri şi românii de azi. Convorbiri cu academicianul Răzvan Theodorescu*, Rao Books, 2017, 304 p. – o serie de interviuri luate academicianului Răzvan Theodorescu, într-un volum structurat cronologic şi tematic în care se împletesc strălucit confesiunile autobiografice cu mărturiile şi consideraţiile despre istoria, cultura şi civilizaţia românilor (recenzie SCIA, p. 306 de Alin Ciupală).

ION, Narcis Dorin (coord.), *Ferdinand I, Regele întregitor de ţară*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia 2017, 360 p. + il – catalogul expoziţiei omonime deschisă la Muzeul Naţional Peleş în intervalul 15 iulie – 27 octombrie 2017, tipărit în condiţii grafice excelente, album ce comemorează 90 de ani de la trecerea în eternitate a Regelui Ferdinand I, în avanpremiera centenarului Unirii înfăptuite sub domnia sa.

IONESCU, Adrian-Silvan; NIŢIŞ, Olivia (editori), *The International Conference Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2017, 34 p. + il. – broşură cu rezumatele conferinţei omonime organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" şi desfăşurată în intervalul 5–6 oct. 2017 în Aula Academiei Române şi în Amfiteatrul Ion Heliade Rădulescu al Bibliotecii Academiei Române.

IONESCU, Adrian-Silvan; ŢUŢUI, Marian (coord.), *Pădurea spânzuraţilor, oglindă a Marelui Război – 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect*, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2017, 278 p. + il. – volum în care au fost adunate comunicările prezentate la conferinţa internaţională omonimă ce s-a desfăşurat în anul 2015 la Academia Română (recenzie, SCIA, p. 281, de Mihai Fulger).

ISTRATE, Daniela Marcu, CONSTANTINESCU, Mihai; SOFICARU, Andrei *The Medieval Cemetery from Sibiu (Hermannstadt) Huet Square*, Dr. Faustus Verlag, Tübingen, 2015, 295 p. + il. – rezultatul cercetărilor arheologice desfăşurate în Piaţa Huet din Sibiu începând din 2005, amplu proiect de analize antropologice ale rămăşiţelor medievale ale sit-ului, volum la înalte standarde ştiiţifice şi grafice.

ISTRATE, Daniela Marcu (coord.), *Redescoperirea trecutului medieval al Braşovului: Curtea Bisericii Negre. Unearthing The Medieval Past of Braşov: The Black Church Yard* Editura MEGA, Asociaţia Culturală Hieronymus (seria „Redescoperirea trecutului medieval al Transilvaniei", vol. I), Cluj-Napoca, 2015, 254 p. + il.

JENEI, Dana, *Goticul în Transilvania. Pictura (c. 1300–1500)*, Cuvânt înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, rezumate în limbile engleză, franceză şi germană, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2016, 240 p. + 153 il. – lucrarea valorifică pictura transilvăneană din Evul Mediu târziu, cu informaţia adusă la zi şi prezentată în raport cu cadrul cultural şi mentalul colectiv, în spiritul „noii maniere de a scrie istoria", inaugurat de Şcoala franceză a Analelor.

LAWRENCE, John H.; MAGILL, John T.; ARCENEAUX, Pamela D., *A Closer Look. The Antebellum Photographs of Jay Dearborn Edwards 1858–1861*, The Historic New Orleans Collection, New Orleans, 2008, 97 p. + il. – catalogul expoziţiei

omonime deschisă la Historic New Orleans Collection în intervalul 1 oct. 2008–20 febr. 2009 dedicată unui important pionier local al fotografiei ce a imortalizat aspectul oraşului şi a portului New Orleans dinaintea Războiului Civil American.

LYDEN, Anne M., *A Perfect Chemistry. Photographs by Hill & Adamson*, National Gallery of Scotland, Edinburgh, 2017, 120 p. + il. – catalogul unei expoziții cu același nume deschisă la Galeria Națională a Scoției în intervalul 27 mai – 1 oct. 2017 în care au fost adunate valoroasele fotografii ale lui David Octavius Hill şi Robert Adamson, executate pe hârtie tratată cu sare după un negativ de hârtie (calotip), conform procedeului lui W. H. F. Talbot.

LYDEN, Anne M., *A Royal Passion. Queen Victoria and Photography*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2014, 216 p. + il – studiu dedicat pasiunii pentru fotografie a Reginei Victoria şi a Prințului consort Albert care au strâns o bogată colecție cu piese de referință din perioada pionieratului artei camerei obscure.

MACIJAUNSKAS, Aleksandras, *Lietuvos kaimo turguose – Lithuanian Rural Markets, 1968–1980*, Kopa, Kaunas, 2013, 72 p. + il. – album de fotografie artistică.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*, studii introductive de acad. Ioan Aurel Pop şi Adrian-Silvan Ionescu, 100 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Sala „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 5–31 oct. 2017.

MAJURU, Adrian; OLARIU, Elena, *Istoria fizionomiei urbane – de la copilărie la senectute 1800–2000*, Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2017, 380 p. + il. – album al vârstelor populației bucureştene suprapuse pe devenirea oraşului capitală prin intermediul unei iconografii bine alese din colecțiile muzeului inițiator –atât artă plastică cât şi fotografie – şi din patrimoniul Muzeului Național de Artă al României.

MAJURU, Adrian, *Timpul Oraşului Bucureşti*, Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, 2017, 287 p. + il. - încercare de cartografiere a peisajului şi evoluției oraşului Bucureşti, prin scurte istorii ale cartierelor, vechilor mahalale şi mentalităților de la un secol la altul, lucrare ce se doreşte un proiect deschis.

MIRON-CĂLINESCU, Cristina, *Alexandru Călinescu-Arghira*, Editura Oscar Print, Bucureşti, 2016, 239 p. + il – album dedicat operei sculptorului Arghira, laureat al Premiului Academiei Române pentru întreaga activitate (2014).

MANEA, Dan (arh.), *Sinaia, oraşul elitelor. Arhitectură şi istorie*, Editura Arhimont, Bucureşti, 2016, 264 p. + il. – volum la intersecția dintre monografie, istorie de călătorie şi album fotografic ce propune harta regală a unor clădiri restaurate ce au apaținut unor personalități de referință ale culturii române.

MUNDY, Jennifer (editor), *Man Ray. Writings on art*, The Getty Research Institute, Los Angeles Getty Publications, 2016, 455 p. + il. – cartea prezintă cronologic majoritatea scrierilor despre artă ale lui Man Ray, împreună cu interviuri şi scrisori, texte într-o bună parte inedite, ilustrând legăturile între multiplele forme de expresie ale artistului.

NEȚ, Mariana *Once upon Two Cities. A Parallel between New York City and Bucharest by 1900*, Common Ground Publishing, Champaign (IL.), 2016, 298 p. + il. – o carte de călătorie în trecut, minuțios documentată, prin care cele două oraşe sunt comparate la nivelul imaginarului identității lor aflate în construcție (1865–1916).

NIEDERMAIER, Paul, *Geneza oraşelor medievale în Transilvania*, Editura Academiei Române (Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu, Contribuții privind istoria oraşelor, vol. XIV), Bucureşti, 2016, 607 p. + il. – lucrare ce evocă aspecte istorice şi arhitectonice legate de geneza oraşelor transilvănene, adresată cu precădere arhitecților şi specialiştilor în urbanism.

NOTTER, Annick; FAUCOURT, Camille; CABAU, Agathe, DAVIS, Peggy (coordonatori), *Le scalp et le calumet. Imaginer et représenter l' Indien en Occident du XVIe siècle à nos jours*, Somogy editions d'art, Paris, 2017, 256 p. + il – catalogul expoziției omonime deschisă la Musée du Nouveau-Monde şi Musée des Beaux-Arts din La Rochelle în intervalul 30 iunie–23 oct. 2017 în care au fost adunate reprezentările europene ale amerindianului, executate în diverse tehnici de la gravură, pictură şi sculptură la fotografie, benzi desenate şi reclame comerciale.

NOYES, James O., *România, țară de hotar între creştinism şi turci. Cu aventuri din Călătoria prin Europa răsăriteană şi Asia apuseană*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016, 351 p. + il. – volumul este o sinteză, în genul reportajului romantic de călătorie, asupra spațiului românesc din perspectivă occidentală şi o imagine a epocii în care România începe să existe pe harta lumii.

O'BRIEN, Patrick, *Jurnalul unei călătorii în Principatele Dunărene, în toamna şi iarna anului 1853*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016, 129 p. + il. – însemnările lui Patrick O'Brien, irlandez de vază şi membru în parlamentul de la Londra, din călătoriile sale în Țările Române.

OLTEANU, Iulian, *Piatra în patrimoniul românesc. Degradări specifice şi tratamente adecvate*, Editura ACS, Bucureşti, 2015, 336 p. + il. – lucrarea se adresează specialiştilor în domeniul restaurării (restauratori, arhitecți, geologi, chimişti, fizicieni, istorici de artă, biologi, muzeografi) şi studenților de la facultățile de profil, completând un vid documentar al domeniului.

PAVELEȚ, Eugen *Ploieşti...Amintiri...*, Editura Musica Viva, Ploieşti, 2015, 106 p. + il. – o istorie ilustrată a oraşului de la sfârşitul sec. al XIX-lea până în anii '80 ai secolului următor, în care sunt publicate şi fotografii inedite din timpul bombardamentelor (1943-1944) şi imagini cu demolarea unor clădiri din zona centrală.

POPA, Corina; BOLDURA, Oliviu; DOBROTĂ, Maria Magdalena; DINĂ, Anca, *Arbore. Istorie, artă, restaurare*, Editura ACS, Bucureşti, ediție bilingvă, rom/engl., 2016, 272 p. + il. – structurată în două părti: Istorie şi artă (despre aşezare, ctitor şi familia sa, monumentul şi pictura) şi Conservarea şi restaurarea picturii murale, lucrarea aduce date noi despre un monument UNESCO, încă destul de puțin cunoscut.

POPESCU, Aura (coord.), *Muzeul Gheorghe Tattarescu – repertoriu de grafică*, cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2016, 538 p. + il. – util instrument de lucru care continuă anteriorul repertoriu de pictură al menționatului muzeu, publicat în 2014.

POŽERSKIS, Romualdas, *Vargai ir džiaugsmai/ Woes and Joys*, Lietuvos Fotomenininku Sajunga, Kaunas, 2000, 50 p. + il. – album de fotografie artistică.

PRETTEJOHN, Elizabeth; TRIPPI, Peter (editori), *Lawrence Alma-Tadema. At Home in Antiquity*, Prestel Publishing, London, New York, 2016, 240 p. + il. – catalogul expoziției *Lawrence Ala-Tadema, Dekadenz & Antike* deschisă la Fries Museum din Leeuwarden, Olanda, între 1 oct. 2016 – 7 febr. 2017, Belvedere din Viena, între 24 febr. – 18 iunie 2017 şi Leighton House Museum din Londra, între 7 iulie–29 oct. 2017.

RĂDULESCU, Mihai Sorin, *Din istoria familiei Ghika. Contribuții de istorie culturală*, Editura Corint, Bucureşti, 2017, 304 p. + il. – carte dedicată arhitectului Nicolae Ghika-Budeşti, unul dintre fondatorii istoriografiei româneşti de arhitectură.

SINIGALIA, Tereza; BOLDURA, Ovidiu, *Brâncoveni, un drum spre trecut, o cale către viitor,* Editura ACS, Bucureşti, 2016 (colecţia Monografii), 200 p.+ il. – carte apărută cu ocazia finalizării restaurării unui ansamblu mural practic necunoscut, cel din Bolniţa mănăstirii Brâncoveni din judeţul Olt.

STANKOVIČIUS, Donatas (editor), *The theory of a naked body*, Lithuanian Photographers' Association, Kaunas, 2016, 94 p. + il. – culegere de imagini realizate de artişti fotografi lituanieni.

STOICIU, Florin (coord.), *Ex-Libris Brâncuşi*, Ed. Monitorul Oficial, Cuvînt înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Acad. Adam Puslojić, Acad. Mircia Dumitrescu, 2016, 80 p. + il. – album al expoziţiei omonime ce reproduce 196 de ex-libris-uri semnate de peste 100 dintre cei mai importanţi sculptori, pictori şi gravori contemporani români şi masteranzi ai facultăţilor de arte din România, create cu ocazia împlinirii a 140 de ani de la naşterea lui Constantin Brâncuşi.

SUDITU, Bogdan*, Bucureştiul în locuinţe şi locuitori de la începuturi până mai ieri (1459–1989)*, Ed. Compania, Bucureşti, 387 p. + il. – o altă povestire interdisciplinară despre Capitală ca spaţiu al locuirii.

SZÖNYI-THOMAS, Anca (coord.), *Ştefan Szönyi 1913-1967*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2017, 240 p. + il – volum monografic beneficiind de studiul introductiv al reputatului istoric de artă Ruxandra Dreptu, dedicat unuia dintre pictorii angajaţi ai celei de-a doua jumătăţi a secolului XX care s-a afirmat ca un devotat susţinător al realismului socialist.

ŞUTEU, Greta, *Aman pictorul. Repertoriul de pictură al Muzeului „Theodor Aman”,*Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2017, 238 p. + il – riguroasă repertoriere a picturii maestrului fondator al Şcolii de Belle-Arte din Bucureşti.

TEODOROVICI, Dan, *George Matei Cantacuzino. Modernismul hibrid*, Ed. Simetria, Bucureşti, 2016, 256 p. + il. – studiul prezintă momente importante ale vieţii şi operei lui G. M. Cantacuzino, încercând să plaseze personalitatea sa plurivalentă într-un context larg, arhitectural, cultural, economic şi politic.

TERNER, Zoltan, *Liviu Lăzărescu. O aventură picturală*, Deva 2015, 138 p. + il. – un eseu al scriitorului, poetului şi regizorului de film Zoltan Terner, asupra picturii lui Liviu Lăzărescu, absolvent al Colegiului Naţional „Decebal” Deva, promoţia 1953, „profesor emeritus” la Institutul „Nicolae Grigorescu” din Bucureşti.

TRĂUŞAN-MATU, Lidia, *Cronica de artă. Despre pictori şi tablouri în paginile gazetelor româneşti din veacul al XIX-lea (1860–1900),* Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2017, 336 p. – utilă urmare a investigaţiilor întreprinse, în al optulea deceniu al secolului XX, de Petre Oprea în fenomenul criticii de artă şi a cronicii plastice; din păcate, demersul este minat de multe erori şi scăpări începând chiar de la conotarea incorectă a numelor unora dintre autori.

TUDORANCEA CIUCIU, Anca; WALDMAN, Felicia, *Tales and Traces of Sephardic Bucharest*, Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2016, 144 p. – studiu din perspectiva culturii ebraice şi a contribuţiei acesteia la dezvoltarea şi modernizarea oraşului Bucureşti.

TULBURE, Irina, *Arhitectură şi urbanism în România anilor 1944–1960: constrângere şi eveniment*, Editura SIMETRIA, Bucureşti, 2016, 295 p. + il. – studiul analizează profesiunea de arhitect în contextul istoric postbelic, refăcând o serie de legături între statutul arhitecturii şi puterea politică.

VAN VEEN, Anneke, *The First Photographs of Amsterdam 1845–1875*, Thoth Publishers Bussum, Amsterdam City Archives, Amsterdam, 2010, 255 p. + il – catalogul expoziţiei *Amsterdam 1845–1875* organizată în intervalul 1 apr.–27 iunie 2010.

VAN VEEN, Anneke, *Amsterdam 1900. Foto's van Olie, Breitner, Eilers en tijdgenoten*, Stadsarchief Amsterdam, 2017, 356 p. + il. – catalogul expoziţiei omonime din intervalul 14 oct. 2016–5 febr. 2017 unde au fost reunite fotografii de Jacob Olie, George Hendrike Breitner şi Bernard Eilers cu aspectul oraşului olandez la cumpăna dintre veacuri.

VASILE, Vasile, *Anton Pann. Personalitate complexă a muzicii şi culturii româneşti*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2017, vol. I, 514 p. + il. – vastă monografie ce întâmpină necesitatea reconsiderării adevăratei dimensiuni a personalităţii lui Anton Pann.

VÂRTACIU-MEDELEŢ, Rodica, *Valori de artă barocă în Banat. Un peisaj cultural european*, Ed. Fundaţia Triade, Timişoara, 2015, 454 p. + il – amplă lucrare dedicată barocului bănăţean în care sunt tratate, cu acribie ştiinţifică, arhitectura civilă, militară şi ecleziastică, pictura religioasă şi laică; fiecare capitol este încheiat cu un detailat repertoriu al edificiilor sau operelor de artă comentate pe parcursul său, fapt ce transformă lucrarea într-un util instrument de lucru pentru cei intersaţi de studiul secolului al XVIII-lea.

VELESCU, Cristian-Robert, *Rodin, Meunier, Brâncuşi şi cultura clasică*, Institutul Cultural Român, 2016, 343 p. – reconstituire livrescă a fascinantului tablou al lumii artistice pariziene la început de secol XX, din prisma scrierilor clasicistului Mario Meunier (1880–1960), secretar între 1912–1914 al lui Auguste Rodin, şi a legăturilor sale cu atelierul şi arta lui Constantin Brâncuşi.

VLAD, Laurenţiu, *Ecouri româneşti în presa franceză: L'Illustration. 1843–1944*, ediţia a treia revăzută şi adăugită, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2016, 298 p. + il. – volum dedicat unui capitol particular al istoriei relaţiilor româno-franceze, susţinut de un material iconografic recuperat din arhivele revistei *L'Illustration*.

***

1914–1918. Le patrimoine s'en va-t-en guerre, Norma/ Cité de l'architecture & du patrimoine, Jean-Marc Hofman (coord.), 2016, 96 p. + il. – catalog al expoziţiei omonime deschisă în perioada 11 martie – 4 iulie 2016 la Cité de l'architecture & du patrimoine, Galerie des moulages, Salle Violet-le Duc, ce a investigat discursul propus de expoziţiile organizate imediat după distrugerea, în 1914, a bibliotecii din Louvain şi a catedralei Notre-Dame din Reims.

Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului, Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu (coord.), Ed. UNArte, 2016, 303 p. + il. – volum al studiilor intreprinse de un colectiv de cinsprezece bursieri ai Colegiului Noua Europă, program de cercetare GE-NEC III, cu suportul Fundaţiei Getty.

Atena Elena Simionescu. Mater Materia: de la tradiţie la experiment, texte de Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana-Niculiţă-Nae, Ed. Muzeului de Artă, Iaşi, 2016, 154 p. + il. – elegant catalog al expoziţiei omonime de gravură deschisă la Complexul Muzeal Naţional „Moldova” Iaşi la data de 19 noiembrie 2016.(Recenzat, în acest volum, de Andreea Magheruşan).

Carmen Paiu. Icoane pe sticlă, Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti Mogoşoaia, 2016, 24 p. + il. – catalogul expoziţiei organizate în intervalul 6 dec. 2015 – 15 ian. 2016, cu un text introductiv de Mădălina Mirea.

Comorile Bucureştiului. Monumente din Sectorul I, cuvânt înainte Dan Tudorache, primarul sectorului I, texte şi fotografii Emilia Enache, Ed. Press Image, Bucureşti, 2017, 130 p. + il.

Denkmaltopographie Siebenbürgen. Stadt Mediasch. Altstadt 5.7.1. /*Topografia monumentelor din Transilvania. Municipiul Media;. Centrul istoric* 5.7.1., Bearbeitet von /Elaborat de Alexandru Avram, Herausgegeben von /Editat de Christoph Machat, Schiller Verlag, Hermannstadt-Bonn, 2015, 284 p. + il.

Dor de Iaşi. Imagini din Iaşul vechi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2016, 263 p. il. – album foto de Jil Silberstein.

Esenţa unui oraş. Despre demolări, case şi oameni în Bucureşti, Georgeta Pop (editor), Centru Internaţional de Studii asupra Comunismului, Editura Fundaţiei Academia Civică, Colecţia „Istorie orală”, Bucureşti, 2016, 512 p. + il.

Focşanii de altădată. O istorie ilustrată (1899–1941). Focşani's Yesteryears. An Illustrated History (1899–1941), Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2015 – album ilustrat care conţine 375 de imagini din istoria oraşului actualmente reşedinţă de judeţ – Focşani, realizat de Sorin Tudose.

Ion Popescu-Negreni. Desene permise/ desene din captivitate/ Allowed Drawings/ drawings from captivity, Iaşi 2017, bilingv, rom./ engl., 168 p. + il. – remarcabil album cu desene necunoscute din prizonierat, realizat de Iulian Ghiţă, nepot al pictorului, şi Vasile Petrovici, colecţionar de artă.

Making History. Eine Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, im MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main und im MMK Zollamt, Edited by Hatje Cantz, 2012, 216 p. + il. – catalog al expoziţiei omonime deschise în perioada 24.04 – 08.07.2012, primă ediţie a Ray Fotografieprojekte Frankfurt/RheinMain, ce a cuprins creaţiile fotografice şi video a 38 artişti internaţionali.

Mihai Marcu. Retrospectivă, Centrul Cultural Palatele Brâncuveneşti Mogoşoaia, 2015, 80 p. + il. – album al sculptorului Mihai Marcu, text introductiv de Mădălina Mirea.

Noriko Yanagisawa. Visul Pământului, Muzeul Naţional de Artă al României, 27 p. + il. – catalog al expoziţiei de gravură contemporană, organizată de Ambasada Japoniei şi Japan Foundation la Muzeul Naţional de Artă deschisă în perioada 3 mai – 15 iunie 2017.

Oameni şi locuri dragi. Maramureş, Bucureşti, 2016, album cu fotografii de Dan Dinescu şi text introductiv de Ana Bârcă – album ce conţine fotografii alb-negu şi color realizate de Dan Dinescu, fotograf pasionat de peisajul Maramureşului de peste 30 de ani.

Palko, Ernö. Terra Magica, Cluj-Napoca/ Kokozsvár, texte introductive de Cornel Ailincăi, Németh Júlia, Benoît Bavouset, Dan Breaz, Gheorghe Vida, trilingv: rom./ engl./ maghiară, Idea Design&Print, 2017, 80 p. + il. – distins catalog al expoziţiei valorosului ceramist E. Palko, deschisă în luna martie la Muzeul de Artă din Cluj sub patronatul lui Mile Lajos, Consulul general al Ungariei la Cluj-Napoca.

Prin industrie, pentru ţară! „Expoziţia şi Târgul de Mostre a Industriei Româneşti”, Bucureşti, 1921 (Coordonator: Cornel Constantin Ilie; Laura Lăptoiu, Oana-Crina Borlean, Iuliana-Delia Damian, Adriana Vîlcu, Bogdan Şandric, Oana Ilie), Muzeul Naţional de Istorie al României, Bucureşti, 2015, 127 p. + il.

Repertoriul desenelor de arhitectură Ion Mincu, autori: Elena Olariu – coord. arh. Ioana Maria Petrescu, arh. Andreea Pop, Cabinetul de desene şi gravuri, Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti, 2015.

Scheiul în imagini, Edmund Vaas; Eugen Moga (autori), Transilvania Expres, 2015 – album cu fotografii semnat de doi braşoveni pasionaţi de fotografie şi istorie locală.

SPICILEGIUM. Studii şi articole în onoarea Prof. Corina Popa, Vlad Bedros, Marina Sabados (editori), Ed. UNArte, Bucureşti, 2015, 255 p. + il. – volum omagial la împlinirea a cincizeci de ani de activitate a Prof. Corina Popa desfăşurată în domeniul istoriei artei medievale româneşti şi al protejării patrimoniului, în profesiunea de cercetător ştiinţific şi de pedagog. (Recenzat, in acest volum, de Elisabeta Negrău)

The Storybooks of Bucharest. A Collection of Love Letters to My Hometown, Volume I. *Cotroceni*, Bucharest, 2016 – album de fotografie de Octavian Balea.

Über Siebenbürgen, Band I. *Kirchenburgen in Harbachtal*, Anselm Roth (text şi fotografii), Schiller Verlag, Bonn, 2015, 70 p. + il.

Viaţa şi opera Sfântului Gerard de Cenad. Studii, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, Claudiu Mesaroş (coord.) 2016, 306 p. – culegere de studii prezentate în cadrul simpozionului internaţional ţinut la Timişoara în ultimii trei ani, dedicat Sf. Gerard de Cenad, cărturar însemnat, primul episcop creştin de rit latin al Banatului.

IN MEMORIAM



RUXANDA BELDIMAN
(1973–2017)

Dispariția atât de vremelnică a Ruxandei Beldiman a întrerupt o promițătoare carieră de istoric de artă, începută încă din timpul studenției prin stagii de documentare în zona săsească din Transilvania, continuată în cadrul Muzeului Național Peleș și, mai târziu, la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" din București. În ultimii doi ani succedase Ioanei Vlasiu la conducerea secției de Artă și Arhitectură Modernă și Contemporană din cadrul aceleiași instituții și se implicase în diverse proiecte de cercetare, decis conturate tematic, referitoare la regalitate, aristocrație, patrimoniu cultural, muzeografie și istoria arhitecturii.

La câteva luni de la deces, Ioana Beldiman m-a rugat să caut niște fotografii ale fiicei sale în fișierele unui computer vechi. Răscolind printre aceste fotografii realizate de Ruxanda într-un răstimp destul de larg, mi-au trecut dinaintea ochilor imagini de familie, fotografii de călătorie, imagini documentare care îi

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 299–301, București, 2017

devoalau spiritul, pasiunile, filtrele prin care privea lumea, ataşamentele familiale, colegiale şi amiciţiile... Fotografiile Ruxandei sunt exponatele muzeului ei imaginar şi afectiv... Toscana văzută prin ochii ei ne apare tăcută, neaşteptată şi preţioasă... un Ponte Vecchio aşa cum nu ni-l imaginăm, pustiu, în lumina molcomă a apusului, aleile goale ale unui parc de o fermecătoare geometrie, sculpturile lui Michelangelo în câteva fotografii lipsite de orice emfază. Italia a rămas pentru ea o mare iubire. O bursă de cercetare la Roma oferită de Ministerul Italian al Afacerilor Externe, (martie–iunie 2003) i-a oferit prilejul de a cunoaşte mai bine spaţiul italian, unde avea să revină de mai multe ori, ultima dată în 2016.

Această arhivă fotografică permite o identificare destul de clară a traseului ei profesional, completând cercetări legate de istoria familiei regale sau de vechi rezidenţe aristocratice româneşti, de arta veacurilor trecute, cercetări care între timp au ajuns a fi publicate în varii volume, periodice ori cataloage de expoziţie.

Corina Teacă

Bibliografie (selecţie)

Volume de autor

Domeniul lui Ion Ghica de la Ghergani, cu o postfaţă de Irina Bossy-Ghica, Ed. Istoria Artei, Bucureşti, 2016

Castelul Peleş. Expresie a fenomenului istorist de influenţă germană, Ed. Simetria, Bucureşti, 2011

Texte în volume colective

Symbolischer Wert und offizielle Funktion des Schlosses Pelesch. Das historische Vorgehen des Königs Carol I. und der Beitrag der Königin und Dichter Carmen Sylva , în Silvia Irina Zimmermann şi Edda Binder-Iijima (coord.), *Das erste Königspaar von Rumänien Carol I. und Elisabeta. Aspekte monarchischer Legitimation im Spiegel kulturpolitischer Symbolhandlungen, Schriftenreihe der Forschungsstelle Carmen Sylva - Fürstlich Wiedisches Archiv*, Band 3, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2015

Colecţia George Călinescu, în (coord.) acad. Ionel Haiduc şi acad. Ion Păun Otoman, *Tezaurul Academiei Române*, vol. V, Colecţii de artă, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2014

Ruxanda Beldiman, Mircea Hortopan, Narcis Dorin Ion şi Sorin Vasilescu, *Karel Zdeněk Líman. Arhitectul ceh al Casei Regale a României* (ediţie bilingvă română-engleză), Ed. Igloo, Bucureşti, 2013

Ioana Vlasiu (coord.), *Dicţionarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, vol. I–II, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2011–2012

Castelul Peleş, monument reprezentativ pentru istorismul din România, în *România în timpul lui Carol I* (ed. Maria Neguţiu, Radu Coroamă), Ed. Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2006

Christoph Machat, Corina Popa, Doina Mândru, Ruxanda Beldiman ş.a., *Denkmaltopographie Siebenbürgen, Stadt Schäßburg / Topografia monumentelor din Transilvania, Municipiul Sighişoara*, Heidelberg, 2001

Cataloage

Pictori copişti în galeria Regelui Carol I, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2014

Ruxanda Beldiman, Liliana Manoliu, Gustav Klimt & KÜNSTLERKOMPAGNIE, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2012

Macrina Oproiu, Liliana Manoliu, Ruxanda Beldiman, Marian Constantin, Corina Dumitrache, Daniela Voitescu, Neorenaşterea Germană la Castelul Peleş, Sinaia, 2011

Agnes Husslein-Arco, Michaela Seiser, Ruxanda Beldiman, Alfred Weidinger und Katharina Schoeller, *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie*, Bibliothek der Provinz Verlag für Literatur, Kunst, 2007, Muzeul Belvedere, Viena, iunie–octombrie 2007

Articole

Conacul Ghika – Brigadier de la Budeşti (judeţul Neamţ), în „Monumentul", XVII, partea a 2-a. Simpozionul internaţional Monumentul – Tradiţie şi viitor, Ed. Doxologia, Iaşi, 2016

Conacul Zarifopol de la Cîrligi (Judeţul Bacău), în „Monumentul", XIV, Ed. Doxologia, Iaşi, 2012

Despre un portret al domniţei Aglae Ghyka de Ernst Wilhelm Rietschel. Portrete de personalităţi feminine din Ţările Române în costume naţionale la mijloc de secol XIX, „Studii şi cercetări de istoria artei. Artă plastică", Serie nouă, 2012

Date noi privind creaţia plastică a domniţei Ileana a României, „Studii şi cercetări de istoria artei. Artă plastică", Serie nouă, 2011

Castelul Peleş, ctitoria Regelui Carol I, în *Monumentul - Tradiţie şi Viitor*, ediţia a VIII, Iaşi, Ed. Fundaţiei Axis, 2007

Episcopul Filaret Apamias Beldiman – ierarh moldovean şi ctitor mai puţin cunoscut, în „Acta Moldaviae Meridionalis", ediţia a 29-a, Muzeul Judeţean Vaslui, 2007

Athens – 20th Century Traveler Routes, în *Urban Remembrance and Memory of Europe, Anthology*, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2007

Un călător român la Atena în prag de secol XXI, în „Observator cultural”, nr. 375, 7 iunie 2007

Portretul Regelui Carol I de Gabriel Popescu, „Valachica”, vol. 19, Târgovişte, 2006

Gustav Klimt şi Künstlercompagnie*, comenzi pentru Castelul Peleş*, „Revista Muzeelor”, Tom I–II, Bucureşti, 2001

Localuri de şcoli din Sighişoara din intervalul 1870–1900, arhitecţi şi proiecte, în anuarul „Historia Urbana”, Tomul VI, Bucureşti, 1998/1–2

*Râşnov – Fişă de localitate, „*Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*”*, Anul VII, Nr. 1–2, Bucureşti, 1996

Tipuri de gospodării din satul Richiş (jud. Sibiu), „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”*,* Anul VII, Nr. 1–2, Bucureşti, 1996

DESPRE AUTORI

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" şi profesor asociat la Universitatea Naţională de Arte, unde susţine cursuri de istoria fotografiei şi a filmului, precum şi un curs de master. A studiat istoria artelor şi a fost muzeograf la Muzeul Naţional de Artă al României iar, ulterior, la Muzeul Municipiului Bucureşti unde a devenit director adjunct (1990–1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în ştiinţe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor şi a civilizaţiei urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil şi militar. Este critic şi istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic şi organizator de expoziţii. A publicat 13 cărţi şi a editat alte 3. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria şi America* (2009) şi *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru critică (2002) şi premiile „Simion Mehedinţi" (2003), „Nicolae Bălcescu" (2008), „I.C. Filitti" (2009) şi „George Oprescu" (2010) ale Fundaţiei Culturale „Magazin Istoric". Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena şi în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010) şi comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013). Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice a Republicii Moldova din Chişinău.

Cătălina Macovei (n. 1948), este absolventă a Facultăţii de Istorie, Universitatea Bucureşti, în prezent, şef de serviciu al Cabinetului de Stampe al Academiei Române. Deţine diplome în Bazele muzeologiei „Muzeologie Avansată". A fost redactor la „Magazin istoric", muzeograf la Muzeul Satului, la Muzeul de Istorie al Municipiului Bucureşti, muzeograf principal la Oficiul pentru Patrimoniul Cultural Naţional al Municipiului Bucureşti. Colaborează la organizarea de expoziţii, însoţite de cataloage şi este autoarea mai multor cd-uri şi cărţi (*Peisajul în stampa franceză din secolul al XIX-lea, Intâlnire cu Rembrandt, 400 de ani de la naştere*, etc.)

Steve Yates, artist erudit, curator de muzeu, lector internaţional, autor, cercetător, distins cu Fulbright Scholar Awards în istoria fotografiei moderne şi contemporane. Curator fondator al Muzeului de Fotografie din New Mexico 1980–2007. A înfiinţat colecţia a peste zece mii de lucrări şi a primelor website-uri de fotografie în muzee. Distins cu Photographer Fellowship. Rezident al site-ului de instalaţie digital-arhitecturală din Kaunas, Lituania. Nenumărate premii naţionale şi internaţionale în peste 28 de ţări. Deţine grade doctorale (masters, MFA) în historia artei moderne şi a fotografiei, Universitatea din New Mexico. BFA în pictură, desen, fotografie, historia artei şi a fotografiei, Universitatea din Nebraska (www.linkedin.com/in/steveyateshistory).

Uwe Schögl este istoric de artă, curator de fotografie la Departamentul Arhivelor de Fotografie şi Grafică ale Bibliotecii Naţionale Austriece din Viena. Din 2010, este preşedinte al European Society for the History of Photography. A fost curator la numeroase expoziţii şi autor al unor serii de lucrări despre istoria fotografiei austriece. Din 2006, predă la Danube University Krems, Departamentul ştiinţei imaginii.

Călina Bârzu (n. 1985) este cercetător în istoria fotografiei specializată în dagherotipie. A absolvit secţia de Fotografie, Video şi Procesare Computerizată a Imaginii la Universitatea de Artă şi Design din Cluj-Napoca şi Masteratul Studii Teoretice de Film şi Fotografie din cadrul Universităţii Leiden, Olanda. Este reprezentant în România al proiectului Daguerreobase organizat în colaborare cu Muzeul de Fotografie, Rotterdam.

Macrina Oproiu este doctorandă a Institutului de Istorie „N. Iorga” din Bucureşti cu teza *‚Monografia Castelului Pelişor. De la reşedinţă princiară, la muzeu (1903–1993)*. Este absolventă a Facultăţii de Istorie (1995–1999) şi a cursurilor de masterat (1999–2000), în cadrul Universităţii Bucureşti. Din anul 2000 îşi desfăşoară activitatea la Muzeul Naţional Peleş, în calitate de muzeograf (2000–2015) şi de şefă a secţiei de Evidenţă centralizată a patrimoniului şi documentare (2015 – azi). A studiat colecţiile de artă decorativă şi colecţia de pictură românească ale muzeului. A colaborat la organizarea a numeroase expoziţii temporare şi la elaborarea cataloagelor muzeului. A publicat articole dedicate regalităţii, precum şi colecţiilor regale (volumul *Din arhivele Castelului Peleş* (2010), articole: *Ultimii ani din viaţa Reginei Maria, în corespondenţa Domniţei Ileana* (2008), *Christina Galitzi, ultima secretară a Reginei Maria. Corespondenţă din Arhiva Muzeului Naţional Peleş* (2009), *Vânătoarea regală în timpul lui Carol I* (2010), *Vizita oficială în Franţa a cuplului regal, Ferdinand – Maria (9–13 aprilie 1924), reflectată în presa franceză* (2012), *Carol Popp de Szathmari în colecţia Muzeului Naţional Peleş* (2013), *Castelul Peleş şi iconografia creştină în slujba legitimării regale. Arhanghelul Gabriel* (2015).

Ioana Apostol este doctorand al „Şcolii de Studii Avansate” a Academiei Române (SCOSAAR), în cadrul Institutului de Istorie „N. Iorga”, cu o teză despre *Istoria artei şi G. Oprescu*. A absolvit studiile de licenţă şi masterat, specializarea Istoria Artei, la Facultatea de Istorie din cadrul Universităţii Bucureşti.

Mihai Sorin Rădulescu – născut în 1966 în Bucureşti. Masterat (1991) şi doctorat (1995) la *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO) din Paris. Cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga” (1991–1996) şi apoi cadru didactic la Facultatea de Istorie a Universităţii din Bucureşti (din 2004 profesor). Membru şi din 1990, secretar (pentru genealogie) al Comisiei de Heraldică, Genealogie şi Sigilografie a Academiei Române.

Specialist în istoria şi genealogia aristocraţiei şi burgheziei româneşti (sec. XVIII–XX). Articole şi studii publicate în *Revue Roumaine d'Histoire*, *Südost-Forschungen*, *Etudes danubiennes*, *Nea Koinoniologia*, *Arhiva Genealogică*, *Bucureşti. Materiale de Istorie şi Muzeografie*, *Muzeul Naţional*, *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, *Istros, Analele Brăilei* ş.a. Coautor la două manuale şcolare, de asemenea a îngrijit trei volume.

Cărţi de autor: *Elita liberală românească 1866–1900* (1998), *Genealogii* (1999), *Genealogia românească. Istoric şi bibliografie* (2000), *Memorie şi strămoşi* (2002), *Cu gândul la lumea de altădată* (2005), *În căutarea unor istorii uitate* (2011), *Genealogii greco-române* (2014), *Francmasoneria română în secolul XIX* (2015), *Din istoria familiei Ghika, Contribuţii de istorie culturală* (2017).

ABREVIERI

ANIC MCIP	– Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice
Arch. nat., Min. cent.	– Paris, Archives Nationales. Minutier central des notaires parisiens
BAR	– Biblioteca Academiei Române
BCMI	– Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice
B.n.F.	– Paris, Bibliothèque Nationale de France
BRV	– Bibliografie Românească Veche
DOP	– Dumbarton Oaks Papers
DRH	– Documenta Romaniae Historiae
MIA.RM	– Revista Muzeelor şi Monumentelor. Monumente Istorice şi de Artă
MMS	– Mitropolia Moldovei şi Sucevei, Suceava
MNAR	– Muzeul Național de Artă al României
MNIR	– Muzeul Național de Istorie a României
MO	– Mitropolia Olteniei
RI	– Revista Istorică, Bucureşti
RM	– Revista Muzeelor
RRHA, BA	– Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts
SCIA, AP	– Studii şi Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică